nia

ИСТОРІЯ

ЭРОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

Для любителей отпечатано сто экземпляровъ на мѣловой бумагѣ въ роскошныхъ переплетахъ. Всѣ сто экземпляровъ перенумерованы.

Цѣна 25 руб.

Типографія И. Люндорфъ, Москва. Срѣтенскія ворота, д. № 1.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ“.

Эдуардъ Фуксъ.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ИСТОРІЯ ЭРОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

МОСКВА.—1914.

ТОГО-ЖЕ АВТОРА:

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ

ИСТОРІЯ НРАВОВЪ

ОТЪ СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ ДО НАСТОЯЩАГО ВРЕМЕНИ.

Переводъ съ нѣмецкаго прив.-доц. **В. Фриче**.

Т. I. **Эпоха возрожденія (Ренессансъ).**

Т. II. **Вѣкъ галантности.**

Т. III. **Эпоха буржуазіи.**

Цѣна каждаго тома **6** руб., въ роскошномъ переплетѣ **7** руб. **50** коп.

Петерсъ: КРАСАВИЦА.

Графическое заведеніе „ДРУКАРЬ“, Москва

Гравюра Ганса Вейдица (16 вѣкъ.)

N
8217
E6F95gR

ВВЕДЕНІЕ.

Слова, которыя Гансъ Вейдицъ написалъ подъ своей смѣлой гравюрой по дереву: „Кто хочетъ возвеличить сладострастіе, тотъ пусть увѣнчаетъ свинью въ грязной лужѣ“, были вполнѣ умѣстнымъ моральнымъ поученіемъ не только для грубо-чувственной эпохи 16-го столѣтія,—они вполнѣ справедливы по отношенію къ любому времени и къ любому народу и даже къ каждому отдѣльному индивидууму. Однако, къ этому поученію, въ качествѣ не менѣе важнаго принципа, слѣдовало бы добавить еще одно положеніе: а именно, что и противоположная тенденція, желаніе представить сладострастіе въ самомъ низменномъ свѣтѣ, приводитъ тоже къ противокультурному результату, къ творческому безсилію. Это положеніе также справедливо въ приложеніи къ любой эпохѣ, къ любому народу и къ каждому отдѣльному индивидууму.

Величайшими соблазнами въ исторіи человѣчества были всегда: моральная распущенность и творческое самоотреченіе. Это объясняется тѣмъ, что причинныя тенденціи какъ

1402345

распущенности, такъ и аскетизма, представляютъ собою тяжкое преступленіе противъ основного закона всякой сознательной жизни. Съ того момента, какъ человѣчеству стало это яснымъ, оно начало создавать законы общественной нравственности; съ каждымъ новымъ познаніемъ общество переиначивало, исправляло или ухудшало эти законы, въ зависимости отъ того, прогрессировало ли культурное развитіе или устремлялось по ложнымъ путямъ. Написать вѣрную и безпристрастную исторію этихъ законовъ будетъ одной изъ главнѣйшихъ задачъ исторической науки, а объективное разрѣшеніе всѣхъ предстающихъ здѣсь вопросовъ дастъ несомнѣнно богатѣйшій матеріалъ. Пусть возразятъ намъ, что это давно уже признано наукой. Возможно, что такъ, возможно, что принципіальное признаніе давно уже состоялось, но, съ другой стороны, не подлежитъ никакому сомнѣнію, что необходимые и неизбѣжные выводы отсюда были извлечены далеко еще въ недостаточной стестепени. Кто окинетъ взглядомъ обширную область исторіи нравовъ, тотъ увидитъ тотчасъ же множество необработанныхъ участковъ и убѣдится, что вообще до сихъ поръ воздѣлана лишь ничтожная часть этой огромной области. Мы видимъ почти полное отсутствіе обстоятельныхъ трудовъ даже по такимъ сравнительно легкимъ и близкимъ намъ вопросамъ, какъ напримѣръ, по вопросамъ моды, танца и языка. Въ какой мѣрѣ законы эротики вліяютъ на развитіе моды, въ какой мѣрѣ они накладываютъ свой отпечатокъ на каждую, повидимому, случайную и незначительную деталь ея, это не показалъ еще исторически ни одинъ авторъ, располагающій серьезными и безспорными документами. То же нужно сказать и объ эротическихъ основаніяхъ всѣхъ танцевъ, хотя, правда, въ современныхъ танцахъ не осталось и слѣда мягкихъ и скрытыхъ формъ эротики. Возьмемъ, напримѣръ, два наиболѣе модныхъ танца послѣдняго времени, кэкъ-уокъ и матчишъ. Присмотрѣвшись къ нимъ ближе, даже самый наивный человѣкъ отброситъ всѣ сомнѣнія касательно сущности всѣхъ па и деталей этихъ танцевъ. Оба не что иное, какъ причудливая, грубо-прозрачная, ритмичная символизація полового акта. Это объясняетъ въ то же время загадку ихъ столь

неожиданной и большой популярности. Такого рода историко-культурныя изысканія, какъ это и ему подобныя, наряду съ необходимымъ научнымъ проникновеніемъ въ сущность вещей предполагаютъ абсолютно точную передачу и полный отказъ отъ щепетильности по отношенію ко всякаго рода щекотливымъ вопросамъ. Нѣкоторыя попытки въ этомъ направленіи наблюдаются уже и сейчасъ въ области исторіи культуры; такъ, упомянемъ, напримѣръ, о трудахъ Эжена Дюрера (д-ра Ивана Блоха) и Фридриха Крауса. Изъ работъ послѣдняго укажемъ въ особенности на „Антропофитейю", вышедшую до сего времени въ четырехъ солидныхъ томахъ. Цѣнность этого произведенія, доступнаго только ученымъ и библіотекамъ, заключается прежде всего въ обиліи сообщаемаго въ немъ фактическаго матеріала, который чрезвычайно важенъ для изслѣдователя особенно фольклористическомъ отношеніи. Большую пользу приносятъ также полныя и точныя переизданія эротической литературы и искусства прошлыхъ вѣковъ. Тутъ нужно, однако, замѣтить, что переизданіе не всякой рѣдкой и старинной порнографіи оказываетъ цѣнную услугу построенію столь недостающей въ настоящее время исторіи нравовъ.

* * *

Эротика наполняетъ собою или образуетъ всѣ отношенія между мужчиной и женщиной. Нѣтъ вообще никакихъ интимныхъ отношеній между двумя нормальными лицами разныхъ половъ, которыя не имѣли бы эротическихъ основаній и въ которыхъ, слѣдовательно, не принимали бы участіе извѣстные чувственные моменты. Мы исключаемъ, разумѣется, родственныя отношенія и отношенія между здоровыми людьми рѣзко отличныхъ другъ отъ друга возрастовъ. „Тѣсная дружба" между зрѣлыми въ половомъ отношеніи людьми, гордящаяся отсутствіемъ какой бы то ни было чувственности, въ девяносто случаяхъ изъ ста несомнѣнная ерунда и иллюзія. Иллюзія, создаваемая частью изъ трусости, частью умышленно; въ наиболѣе невинныхъ случаяхъ это самообманъ.

Въ южныхъ странахъ, гдѣ жаркое солнце заставляетъ кровь струиться быстрѣе и горячѣе, гдѣ чувства болѣе пламенны, требовательны и ненасытны, тамъ этотъ истинный обликъ руководящаго закона предстаетъ особенно открыто и ярко. Въ особенности въ крестьянскомъ быту и въ слояхъ населенія, мало покрытыхъ еще лакомъ культуры, этотъ законъ проявляется на каждомъ шагу съ такой вулканической силой, что нужно быть совершенно глухимъ или слѣпымъ, чтобы его не замѣтить. Здѣсь эротика находитъ себѣ выраженіе въ самыхъ откровенныхъ словахъ и поступкахъ, здѣсь не пользуются фигуральными выраженіями, здѣсь ее, какъ самую естественную вещь въ мірѣ, называютъ своими именами, здѣсь не скрываютъ того, что она въ то же время и самое цѣнное и важное въ мірѣ. То, что характеризуетъ мужчину, его потенція, находится въ центрѣ всего мышленія и чувствованія. Это величайшая гордость зрѣлаго человѣка, этимъ онъ открыто и громко кичится. Возлюбленная, невѣста, молодая женщина и печальная вдова открыто и громко называютъ это центромъ всѣхъ ихъ чувствъ, желаній и счастья. Чрезвычайно цѣнное доказательство этого мы нашли въ одномъ изъ сообщеній, имѣющихся въ сочиненіи Кнайтъ. „A discourse on the Worship of Priapus“, вышедшемъ въ свѣтъ въ 1785 году и представляющемъ въ настояще время большую рѣдкость. Тутъ описывается процессія, состоявшаяся 1780 году въ Изерніи близь Неаполя, въ церкви св. Козьмы и Даміанна. По дорогѣ этой процессіи женщинамъ и дѣвушкамъ, участвовавшимъ въ ней, продавали фаллическія восковыя фигурки, которыя и приносились покупательницами въ жертву св. Козьмѣ. Подобно тому, какъ при различныхъ болѣзняхъ рукъ, ногъ, пальцевъ и т. п. святымъ, которыхъ молятъ объ исцѣленіи, приносятъ въ жертву восковыя изображенія больныхъ членовъ тѣла, такъ и здѣсь дѣвушки и женщины несли фаллическія фигурки, чтобы вымолить себѣ избавленіе отъ безплодія, или потенцію своимъ мужьямъ и возлюбленнымъ. Авторъ описываетъ характерную сцену, разыгравшуюся при этомъ: Одна молодая, красивая женщина принесла большой фаллусъ и обратилась съ слѣдующей мольбой: „Santo Cosimo benedetto, cosi lo voglio“. Какая изуми-

Пуссенъ. **Спящая Венера и сатиры.**

Панъ и Апполонъ. (Ант. мрам. группа. Ватиканскій музей.)

А. Дюреръ. **Лукреція.**

Кранахъ. **Лукреція.**

Венера. (Нац. Музей въ Неаполѣ.)

Средневѣковая жизнь.

тельная наивность! Предстояла ли этой молодой женщинѣ близкая брачная ночь или она рѣшила уступить горячимъ мольбамъ возлюбленнаго, это вопросъ второстепенный. Важно лишь то, что единственнымъ идеаломъ, преисполнявшимъ любовь этой женщины, было желаніе, чтобы возлюбленный въ ожидаемую сладостную минуту оказался въ состояніи даровать ей высшее сладострастное наслажденіе. И это она говоритъ открыто передъ всѣми, каждый можетъ слышать ея слова, она иллюстрируетъ ихъ кромѣ того еще изображеніемъ, которое наглядно свидѣтельствуетъ даже о размѣрахъ ея желаній. И она не исключеніе,—тысячи женщинъ говорятъ и поступаютъ такъ, какъ она. Разгадка, положимъ, не трудна: это возрожденіе стараго фаллическаго культа. Нѣтъ ничего страннаго въ томъ, что любвеобильная дочь неаполитанскаго юга въ сердечной своей простотѣ считаетъ совершенно естественнымъ обратиться къ святому со такой мольбой. Мысль о томъ, что такая просьба по отношенію къ нему неумѣстна, не можетъ притти ей даже въ голову. Если святой исцѣляетъ отъ болѣзней и недуговъ, то онъ способенъ позаботиться и о томъ, чтобы ея возлюбленный соотвѣтствовалъ ея идеалу мужчины. Такого рода факты лучше освѣщаютъ народную психику, чѣмъ всевозможныя другія изслѣдованія и наблюденія.

Жители сѣверныхъ странъ обладаютъ нѣсколько иной организаціей,—у нихъ не всегда дѣло доходитъ до такихъ яркихъ проявленій чувственности. Впрочемъ, относительно только что описанныхъ южно-итальянскихъ обычаевъ нужно замѣтить, что аналогичныя явленія можно встрѣтить во всѣхъ католическихъ странахъ; кому приходилось внимательно осматривать церкви глубоко набожныхъ Тироля и Баваріи, тотъ не разъ, навѣрное, находилъ весьма выразительныя изображенія, оставленныя тамъ какой-нибудь рослой тироль кой или красивой баваркой. Помимо этого германская литература, не меньше, чѣмъ всякая другая, изобилуетъ доказательствами на тему: что самое важное въ любви? Упомянемъ хотя бы о безчисленныхъ эротическихъ шуткахъ и пьескахъ, о масляничныхъ играхъ 15-го столѣтія, о народныхъ пѣсняхъ, многочисленныхъ пословицахъ и прибауткахъ и пр. Мотивъ физической потенціи играетъ

всюду первенствующую роль. При изученіи этой литературы не надо забывать одного: если она и изображала низшіе слои народа съ ихъ грубыми нравами, то главной цѣлью ея было все же развлеченіе аристократіи и третьяго сословія.

Что этому закону подчиняются не только первобытные народы и низшіе слои населенія, но и вообще всѣ люди, что Эросъ возжигаетъ свой яркій факелъ во всѣхъ безъ исключенія интимныхъ отношеніяхъ между двумя людьми разныхъ половъ и что разнообразны лишь формы, въ которыхъ сказывается это великое значеніе чувственности, по этому поводу не долженъ былъ бы огорчаться ни одинъ разумно мыслящій человѣкъ, такъ какъ это и есть именно базисъ всей жизни.

Хотя все до сихъ поръ сказанное и представляется для всѣхъ мыслящихъ людей давно извѣстной истиной, тѣмъ не менѣе это нужно было подчеркнуть именно здѣсь, чтобы съ первыхъ же шаговъ стать на правильную точку зрѣнія по отношенію ко всему разбираемому нами матеріалу.

Такой же, давнымъ давно извѣстной истиной представляется и положеніе, гласящее, что вѣчныхъ законовъ нравственности не существуетъ,—нѣтъ законовъ, которые всегда гласили бы одинаково. Всѣ понятія морали, всѣ воззрѣнія относительно дозволеннаго и недозволеннаго, образовались лишь постепенно,—они мало-помалу развились и модифицировались изъ примитивнѣйшихъ формъ; они претерпѣли такое же развитіе, какъ и всѣ органическія формы. Въ виду этого на вопросъ: „Что же нравственно?“ нужно отвѣтить то, что каждая культурная эпоха сообразно ступени своего развитія и въ зависимости отъ различнаго рода историческихъ и экономическихъ моментовъ обладаетъ своей особой моралью, существенно отличающейся отъ нашей.

Наилучшимъ способомъ для выясненія того, что въ данную эпоху считалось, если не нравственнымъ, то все же дозволеннымъ въ предѣлахъ законовъ общественной нравственности, представляется изученіе отношенія этой эпохи къ наготѣ человѣческаго тѣла. Наша современная мораль въ большинствѣ случаевъ считаетъ наготу и безнравственность явленіями равнозначущими. Это воззрѣніе по меньшей

мѣрѣ ошибочно въ примѣненіи къ южнымъ народамъ, а также и къ представленіямъ нашихъ предковъ. Нагота и безнравственность не всегда были тождественны, каждая стадія развитія имѣла на этотъ счетъ свои особыя воззрѣнія, и именно-то это различное отношеніе опредѣляло сущность эротики и формъ ея проявленія. Это можетъ быть доказано хотя бы слѣдующимъ примѣромъ: о сложной эротической прелести женскихъ dessous средневѣковье, не знавшее въ туалетѣ даже сорочки, не имѣло ни малѣйшаго представленія: оба пола спали тогда совершенно обнаженные. Уже отсюда явствуетъ, что средневѣковье относилось къ наготѣ съ наивной простотой,—въ нагомъ тѣлѣ оно, подобно нынѣшнимъ японцамъ, не видѣло ровно ничего эротическаго. Если же нагота или, выражаясь точнѣе, частичное обнаженіе не оказываетъ эротическаго впечатлѣнія, то оно и не можетъ считаться въ данную эпоху безнравственнымъ.

Отсюда можно вывести, однако, и еще одно заключеніе: въ то время какъ современная скала эротическихъ наслажденій разбивается на множество дѣленій, эротическая скала средневѣковья такихъ подраздѣленій не имѣла и была едина; такое же различіе наблюдается между другими эпохами и между отдѣльными странами. На сѣверѣ короткое платье и небольшое декольте служатъ уже раздражающими средствами эротики. Въ странахъ же, гдѣ на наготу смотрятъ естественно и просто, никто не обратитъ ни малѣйшаго вниманія на такое незначительное обнаженіе. На югѣ Италіи или въ Балканскихъ государствахъ, гдѣ на каждомъ шагу можно увидѣть обнаженную женскую грудь и гдѣ грудь вообще скрывается лишь подъ прозрачной тканью тонкой сорочки, тамъ случайное лицезрѣніе обнаженной юной груди не заставляетъ мужчину трепетать всѣмъ тѣломъ. Совершенно иначе обстоитъ дѣло въ залахъ лондонской Альгамбры, берлинскаго Винтергартена и въ другихъ аналогичныхъ учрежденіяхъ. Тамъ тысячи глазъ ждутъ того момента, когда какая-нибудь „звѣзда“ покажетъ на мгновеніе воззрившимся на нее биноклямъ „крохотныя красныя вишни на бѣлоснѣжномъ холмѣ“. И такъ же жадно загораются всѣ эти тысячи глазъ, когда другое кокетливое движеніе обнаружитъ нѣжные завитки волосъ подъ мышками

дивы. Въ противовѣсъ этой сложной утонченности единая эротическая скала первобытныхъ временъ и низшихъ слоевъ населенія состоитъ въ непосредственномъ половомъ наслажденіи. Несомнѣнно, конечно, что и въ первобытныя эпохи и на низшіе слои населенія второстепенные сексуальные признаки дѣйствуютъ тоже на чувственность, однако, дѣйствіе ихъ сказывается большею частью въ нижнемъ сознаніи и потому почти всегда лишь безсознательно способствуетъ общему эротическому возбужденію.

Разрѣшивъ всѣ эти вопросы, мы безъ труда разрѣшимъ и загадку о такъ называемой распутности прежнихъ временъ или низшихъ слоевъ населенія. Прямые намеки и шутки, имѣющіе объектомъ своимъ лишь самую сущность дѣла и относящіеся поэтому исключительно къ техникѣ полового акта, совершенно естественны; это единственное остроуміе, которое вообще могло проявлять прежнее время и могутъ проявлять низшіе классы. Стремленіе же культуры — обогощать и повышать. Задача эротики — умножить и удлинить пути, ведущіе къ той же цѣли; изъ чисто животнаго акта сдѣлать деликатнѣйшее и возвышенное произведеніе искусства, красоты и наслажденія котораго день ото дня становятся все обильнѣе и увлекательнѣе. Однако, эти обходные пути должны были быть проложены до того, какъ народы и классы могли устремиться по нимъ. Тѣмъ не менѣе историческія изысканія показываютъ, что по мѣрѣ того, какъ пути эти прокладывались, одновременно все менѣе непосредственнымъ въ своихъ средствахъ становился способъ художественнаго воплощенія эротическаго элемента. Это и должно служить ключемъ къ оцѣнкѣ каждой эпохи въ отдѣльности.

Изъ вышеизложеннаго вытекаетъ еще одно: при всякомъ историческомъ изслѣдованіи необходимо какъ можно болѣе осторожно обращаться съ словомъ „безнравственный“. Явленіе, измѣряемое масштабомъ современности, можетъ быть чрезвычайно безнравственнымъ, развратнымъ и безстыднымъ, между тѣмъ какъ, разсматриваемое при свѣтѣ своего времени, оно отнюдь не превышаетъ того, что по законамъ нашей общественной нравственности считается вполнѣ дозволеннымъ. Съ другой стороны какая-нибудь эпоха или

классъ могутъ показаться по внѣшности въ высшей степени моральными, на самомъ же дѣлѣ они развратны и испорчены до крайнихъ предѣловъ. Каждую эпоху нужно измѣрять поэтому ея же масштабомъ. Познакомиться же съ различными масштабами, научиться правильно ихъ примѣнять, — это и составляетъ задачу исторіи нравовъ. Историческіе документы, собранные въ предлагаемой книгѣ, несомнѣнно, способствуютъ въ значительной мѣрѣ этой задачѣ, такъ какъ они иллюстрируютъ то, что прежніе эпохи считали вполнѣ допустимымъ въ области эротики, а не только то, что считается дозволеннымъ современными законами общественной нравственности. А это и представляется для насъ наиболѣе существеннымъ.

Естественная исторія искусства.

ОПЫТЪ.

Съ середины прошлаго столѣтія всѣ науки претерпѣли по истинѣ исполинское развитіе. Но, быть можетъ, именно поэтому передъ взглядомъ историка культуры, направленнымъ на внутреннюю сущность вещей и на познаніе закономѣрности всего сущаго, раскрывается въ настоящее время еще больше неразрѣшенныхъ научныхъ проблемъ, чѣмъ когда бы то ни было. Именно поэтому. Ибо именно благодаря своему колоссальному развитію наука повела къ необходимости коренного преобразованія всего міровоззрѣнія; всюду, куда только ни обращаешь свой взглядъ, передъ нами встаетъ эта необходимость основательнаго пересмотра положеній, которые считались до сихъ поръ общепризнанными и потому справедливыми.

Это относится прежде всего къ историческимъ наукамъ. Всѣ виды и всѣ отдѣлы исторіи были до сихъ поръ въ большей или меньшей степени апологетикой; и при томъ какъ въ положительномъ, такъ и въ отрицательномъ. Всѣ соціальныя явленія признавались данными величинами и прежде всего вѣчнымъ и по существу своему неизмѣннымъ

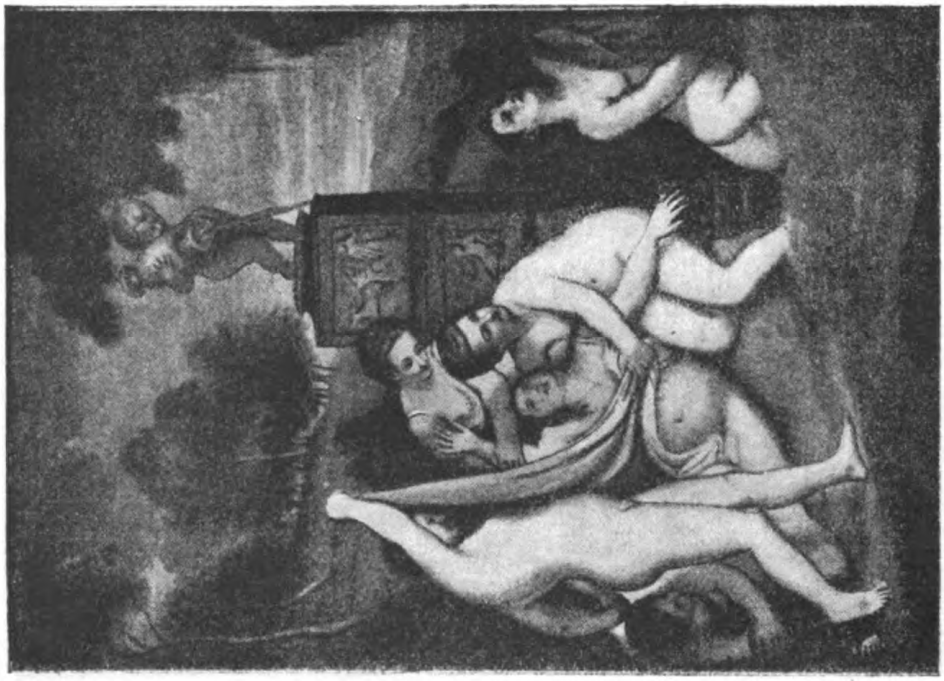
порядкомъ вещей, въ которомъ въ крайнемъ случаѣ можно подмѣтить недостатки лишь въ эстетическомъ отношеніи. Правда, по отношенію къ такому міровоззрѣнію нельзя говорить даже о tempi passati. Если естествознаніе на основаніи познанія законовъ развитія уже давно дошло до признанія того, что всѣ живые организмы претерпѣваютъ непрестанное развитіе ко все болѣе высокимъ формамъ, то общественныя науки не хотятъ считаться съ такой логикой. Если онѣ и не рѣшаются прямо отрицать, что внутри соціальныхъ и политическихъ формъ организаціи человѣческаго общества совершается такой же процессъ, то во всякомъ случаѣ упорно отрицаютъ логику дальнѣйшаго развитія въ сторону совершенно новыхъ и высшихъ общественныхъ формъ. Несомнѣнно, что въ большинствѣ случаевъ это дѣлается по недостатку научной глубины; однако, съ другой стороны несомнѣнно и то, что здѣсь всегда немаловажную роль играетъ и правильно понимаемые собственные интересы: каждое господствующее состояніе претендуетъ въ интересахъ сохранности своего существованія на признаніе его конечной точкой развитія. Если несмотря на это нельзя было устранить того факта, что и сюда не приложимъ принципъ „до сихъ поръ и ни шагу дальше", то все же въ результатѣ мы видимъ, что во всѣхъ областяхъ, соприкасающихся съ исторической наукой, все еще преобладаетъ отсутствіе самой примитивной логики. Все это въ полной мѣрѣ относится и къ тому отдѣлу исторіи, одну сторону которой мы намѣреваемся здѣсь раскрыть, къ искусству и къ исторіи его.

Раскрытіе законовъ, обусловливающихъ историческій ходъ событій, является огромнымъ завоеваніемъ въ области исторической науки. Въ настоящее время, въ особенности благодаря выдающимся изысканіямъ Карла Маркса, можно считать вполнѣ установленнымъ, что общественный процессъ отдѣльныхъ народовъ и классовъ обусловливается въ конечномъ счетѣ всегда общими экономическими интересами и что вслѣдствіе этого его политическія и духовныя формы опредѣляются исключительно данной экономической структурой общества,—условіями производства и формой хозяйства, безразлично, будь то феодальной, цѣховой, мануфактурной,

Фр. Альбани. **Salmacide respinta da Ermafrodito.** (Ориг. въ Корол. Пинакотекѣ, Туринъ.)

Каррачи. **Юпитеръ и Юнона.** (Фреска въ дворцѣ Фарнезе. 16 вѣкъ.)

Ж. Фуке. **Агнеса Сорель, фаворитка Карла VII.** (Ориг. въ Музеѣ въ Антверпенѣ. 15 вѣкъ.)



Тиціанъ. Каллисто и нимфы. (Гал. Св. Луки въ Римѣ.)

капиталистической и пр. Иными словами: религія, философія, правовыя воззрѣнія, моральныя понятія, искусство и т. п ,— все это лишь идеологическое отраженіе экономическаго базиса данной эпохи, измѣняющееся параллельно съ нимъ. Для тѣхъ, кто стоитъ на такой научной точкѣ зрѣнія, всякая форма исторической апологетики разъ навсегда устраняется, такъ какъ они необходимо приходятъ къ тому заключенію, что въ исторіи скрытъ неизмѣримо болѣе глубокій смыслъ, чѣмъ то признавалось и признается еще всѣми апологетиками. Для нихъ совершенно ясно: хотя каждая историческая эпоха и „разумна" въ смыслѣ гегелевской діалектики, однако, лишь постольку, поскольку она представляетъ собою не больше, какъ станцію на пути къ ближайшей цѣли. Изъ того же, что всякое развитіе приводитъ къ болѣе сложнымъ и потому болѣе высокимъ жизненнымъ явленіемъ, слѣдуетъ, далѣе, что высшее никогда не достигается въ настоящемъ, оно никогда не позади насъ, а всегда впереди.

Послѣднее положеніе мы должны особенно подчеркнуть, такъ какъ будучи примѣнено къ той области, одну сторону которой мы собираемся подвергнуть здѣсь изслѣдованію, оно приводитъ насъ къ цѣлому ряду весьма важныхъ послѣдствій. На наиболѣе существенный изъ этихъ выводовъ мы укажемъ здѣсь сразу: если при историческомъ разсмотрѣніи искусства мы станемъ на ту принципіальную точку зрѣнія, что высшее стоитъ всегда впереди человѣчества, то при всемъ своемъ преклоненіи передъ исполинской творческой силой прошлыхъ героическихъ вѣковъ искусства, какъ напримѣръ, Ренессанса, намъ не придется ограничиваться скромнымъ „это было когда-то", — не придется и заявлять смиреннымъ тономъ: „Въ тѣ времена на землю снизошли боги, которые создали все лучшее и совершенное"; съ спокойной душой и съ сознаніемъ собственнаго достоинства мы можемъ заявить: современное искусство дало намъ тысячи осуществленій, которыя въ различнѣйшихъ направленіяхъ далеко превосходятъ созданія искусства Ренессанса,—искусство же будущаго должно ознаменовать собою еще одну ступень вверхъ къ достиженію недостижимаго идеала.

Но данныя современной науки не только заставляютъ насъ подвергнуть пересмотру всѣ прежнія воззрѣнія и ме-

тоды объясненія, — раскрытіе факторовъ, обусловливающихъ ходъ историческаго развитія, даетъ намъ еще чаще первую возможность установить внутреннюю взаимозависимость всѣхъ культурныхъ явленій, а тѣмъ самымъ вообще лишь представить передъ собой ихъ основные моменты. Это приложимо къ исторіи культуры, какъ во всей ея совокупности, такъ и ко всѣмъ ея отдѣльнымъ областямъ, къ исторіи религіи, нравовъ, права и т. д. Разумѣется, въ неменьшей мѣрѣ относится это и къ искусству. Основные моменты необходимо установить и въ исторіи искусствъ. Здѣсь также нужно вскрыть внутреннюю взаимозависимость между основой каждой отдѣльной эпохи и ея специфическимъ искусствомъ, т. е. установить историческую обусловленность послѣдняго.

Нѣкоторые читатели покачаютъ скептически головой и скажутъ: какъ, развѣ и въ исторіи искусствъ, въ этой наиболѣе разработанной области современной литературы, отсутствуютъ еще эти предпосылки? Да, и здѣсь. Мы можемъ смѣло высказать слѣдующее положеніе: въ колоссальной библіотекѣ, написанной до сихъ поръ объ искусствѣ, недостаетъ еще самаго важнаго,— естественной исторіи искусства. Само собой разумѣющимся послѣдствіемъ этого является то, что мы до сихъ поръ не имѣемъ еще исторіи искусствъ, написанной на основаніи современныхъ научныхъ принциповъ.

Все, что мы имѣемъ — и при томъ въ изобиліи — это изслѣдованія и анализы по вопросу „какъ“ въ искусствѣ,— изслѣдованія эстетической проблемы. Въ этой области концентрируется также и почти все то, что дали послѣдніе годы.

Напротивъ того, у насъ совершенно нѣтъ обстоятельнаго, дѣйствительно научнаго анализа вопроса „почему“ въ искусствѣ,— изслѣдованія историко-культурной проблемы, которую представляетъ собою искусство. Если мы захотимъ опредѣлить подробнѣе, что разумѣемъ мы подъ этимъ вопросомъ „почему“, то должны будемъ сказать: научной разработкѣ и въ особенности достаточному научному анализу не подвергались еще вопросы: какіе факторы производятъ и опредѣляютъ собою искусство? Что вызываетъ искусство къ жизни, что привело его на ту головокружительную высоту, на которой оно находится въ настоящее время, и что

сдѣлало изъ него богатѣйшій коверъ культуры, на которомъ произрастаютъ тысячи чудесныхъ цвѣтовъ? И, съ другой стороны: какіе факторы обусловливаютъ вообще существованіе искусства, какіе опредѣляютъ его паденіе, изсякновеніе его силы, его смерть? Какимъ образомъ возникаетъ стиль?

Эти и другіе аналогичные вопросы обнимаютъ, однако, всего лишь одну сторону интересующей насъ проблемы. Наряду съ этой стороной имѣется еще и другая, не менѣе важная: вопросъ о жизненномъ законѣ искусства, анализъ того, что въ сущности находитъ себѣ выраженіе въ искусствѣ. Тутъ передъ нами стоятъ вопросы: каково главное содержаніе искусства? Въ чемъ его главное преимущество? Что течетъ въ его жилахъ, что преисполняетъ и оживляетъ его? Что именно въ конечномъ счетѣ не только преисполняетъ восхищеніемъ зрителя въ моментъ возникновенія произведенія искусства, но и даруетъ послѣднему вѣчную жизнь, вселяя въ зрителя такое же восхищеніе иногда спустя цѣлыя столѣтія?

Мы должны признать, что всѣ эти вопросы отнюдь не играютъ второстепенной роли въ исторіи искусства. Правда, намъ возразятъ, навѣрное, что отвѣтить на нихъ призваны не сами люди искусства, а историки и психологи. Это возраженіе мы услышимъ преимущественно со стороны тѣхъ, которые относятся къ созерцанію искусства только, какъ къ наслажденію; для этихъ людей вопросъ „какъ“ всегда будетъ доминирующимъ, а они, несомнѣнно, составляютъ большинство среди людей, вообще критически занимающихся искусствомъ. Правда, и для самаго поверхностнаго мышленія это „какъ“ является единственно и наиболѣе интереснымъ, такъ какъ ни въ какой другой области духовной культурной жизни нельзя такъ легко обойтись съ весьма ограниченнымъ запасомъ положительныхъ знаній, какъ именно въ область эстетизирующей критики искусства. Здѣсь каждый имѣетъ свой голосъ, здѣсь каждый имѣетъ право подавать свое особое мнѣніе, — для авторитетности достаточно здѣсь въ крайнемъ случаѣ одной только формулы: мое мнѣніе индивидуально. Это самая избитая и тривіальная фраза. Однако, несмотря на все это, намъ придется

согласиться съ тѣмъ возраженіемъ, что раскрытіе законовъ, въ конечномъ счетѣ опредѣляющихъ собою искусство, въ первую голову составляютъ задачу историка культуры. Но если мы даже и согласимся съ этимъ, то все же не можемъ обойти молчаніемъ того, что большинство эстетовъ обнаруживаетъ полнѣйшее равнодушіе по отношенію къ вопросу „почему“ въ искусствѣ; того, что эти люди не указываютъ даже на имѣющійся крупный пробѣлъ и на необходимость разрѣшенія цѣлаго ряда вопросовъ. Этотъ фактъ доказываетъ, что либо они не имѣютъ понятія объ отсутствіи важнѣйшихъ основаній въ исторіи искусства, либо же что они имѣютъ весьма скудное представленіе о чрезвычайномъ значеніи, которое представляетъ научное рѣшеніе вышеупомянутыхъ вопросовъ для правильнаго и глубокаго пониманія отдѣльныхъ проблемъ эстетики. Мы пойдемъ еще дальше, если скажемъ, что эстетическій анализъ можетъ достигнуть исчерпывающихъ и безусловныхъ сужденій и результатовъ лишь въ томъ случаѣ, когда онъ будетъ базироваться на точномъ знаніи естественной исторіи искусства; лишь тогда раскроются предъ нами глубочайшія тайны послѣдняго. Безъ такой естественной исторіи искусствъ и до тѣхъ поръ, пока у насъ не будетъ таковой, всѣ разсужденія по столь важнымъ вопросамъ, какъ вліяніе искусства одной страны на искусство другой, нагота въ искусствѣ и проч. будутъ не болѣе, какъ пустая и ничего не значущая болтовня. Лишь тогда, когда мы сумѣемъ дать себѣ отчетъ, подъ вліяніемъ какихъ факторовъ совершаются измѣненія въ искусствѣ, что обусловливаетъ ихъ наступленіе и что происходитъ при этомъ,— лишь тогда мы получимъ возможность дать и правильную эстетическую оцѣнку и характеристику этихъ явленій.

Спрашивается, однако, хорошо, но гдѣ доказательства того, что безъ такого разрѣшенія вышеуказанныхъ вопросовъ мы всегда должны будемъ довольствоваться лишь половинчатостью? На это можно было бы по-просту отвѣтить, что такова ужъ внутренняя логика вещей, что вообще во всѣхъ областяхъ мы достигаемъ правильныхъ сужденій лишь тогда, когда проникаемъ въ глубь ихъ естественной исторіи, когда познаемъ ихъ историческую обусловленность,

ЗАНОЗА.
Анонимная Берлинская литографія (1880).

когда раскрываемъ тѣ законы, которымъ онѣ подчиняются и т. д. Но мы этимъ указаніемъ не удовольствуемся, а предложимъ встрѣчный вопросъ, постаравшись одновременно иллюстрировать это „почему“ въ искусствѣ двумя произвольно выбранными проблемами. Во первыхъ, почему Ренессансъ пустилъ такіе крѣпкіе корни въ Германіи въ концѣ 15-го столѣтія и почему, съ другой стороны, во второй половинѣ 16-го столѣтія онъ такъ неожиданно снова исчезъ? И, во-вторыхъ, почему сѣверъ Германіи, за исключеніемъ Ганзейскихъ городовъ, остался вплоть до нынѣшняго времени такимъ непродуктивнымъ въ художественномъ отношеніи?

Это всего лишь два вопроса,—къ нимъ можно было бы присоединить еще сотни другихъ, и для всѣхъ нихъ мы стали бы тщетно искать болѣе или менѣе удовлетворительнаго научнаго разрѣшенія. Само собой разумѣется, мы подчеркиваемъ въ особенности слово „научный“, такъ какъ вопросы эти не разъ служили уже объектомъ обсужденія, и мы знаемъ не мало попытокъ ихъ разрѣшенія. Но какого разрѣшенія! Достаточно привести для примѣра наиболѣе распространенное объясненіе неожиданнаго паденія германскаго Ренессанса: „въ то время творческая сила въ Германіи изсякла“. Не менѣе характеренъ и методъ, которымъ объясняется какой-нибудь коренной переворотъ въ основномъ направленіи искусства. Одинъ изъ наиболѣе выдающихся и популярныхъ историковъ искусства настоящаго времени,— называть его имя мы считаемъ излишнимъ, такъ какъ мы полемизируемъ не съ отдѣльными авторами, а съ ошибочнымъ и неправильнымъ историческимъ методомъ,— объясняетъ, напримѣръ, рѣзкую перемѣну, происшедшую въ концѣ 16-го вѣка въ искусствѣ, а неожиданный поворотъ къ аскетизму глубокимъ вліяніемъ, которое оказалъ геніальный проповѣдникъ аскетизма Саванарола. „Какое неизгладимое впечатлѣніе произвелъ на это поколѣніе Саванарола“. Авторъ подробно описываетъ совершившійся въ то время переворотъ, главнымъ образомъ, въ флорентійскомъ искусствѣ,—языческую жизнерадостность, преисполнявшую творенія художниковъ до появленія Саванаролы, и христіанскимученическій, полный самоотреченія аскетизмъ, вселившійся въ нихъ подъ его вліяніемъ. „Для одного (художника) Са-

ванарола злой демонъ, для другого духъ святой. У перваго онъ отнимаетъ всѣ его идеалы, второму помогаетъ найти себя самого".

Такого рода объясненія,—а таковы почти всѣ, съ которыми приходится встрѣчаться въ популярныхъ работахъ по исторіи искусства,—по существу своему грубо эмпиричны. Они разсматриваютъ вещи, какъ данные факты, и на основаніи лишь внѣшней видимой связи устанавливаютъ затѣмъ между ними причинную взаимозависимость.

Того, кто хочетъ проникнуть въ сущность вещей, такія объясненія, конечно, нисколько не удовлетворяютъ,—онъ хочетъ знать больше. На объясненіе: „Творческая сила въ то время изсякла" онъ возражаетъ тотчасъ же другимъ вопросомъ: „Хорошо, но почему она изсякла въ это время какъ разъ въ Германіи, а не въ Голландіи и не въ Венеціи?" И только въ разрѣшеніи этого вопроса онъ усмотритъ причинный, дѣйствительно опредѣляющій, имманентный законъ. Онъ хочетъ, чтобы передъ нимъ раскрыли именно такой имманентный законъ, а вовсе не какое-либо посредствующее звено. Систематическое же раскрытіе этого закона и образуетъ то, что мы разумѣемъ подъ естественной исторіей искусства; только она одна способна дать отвѣтъ на вышеуказанные, до сихъ поръ не разрѣшенные вопросы. Такъ какъ искусство является составной частью исторической науки, то и естественная исторія его можетъ повести къ болѣе или менѣе цѣннымъ выводамъ только въ томъ случаѣ, если она конструируется на основаніи вышеохарактеризованнаго метода, который вообще лишь обосновалъ историческую науку; методъ этотъ—историческій матеріализмъ.

* * *

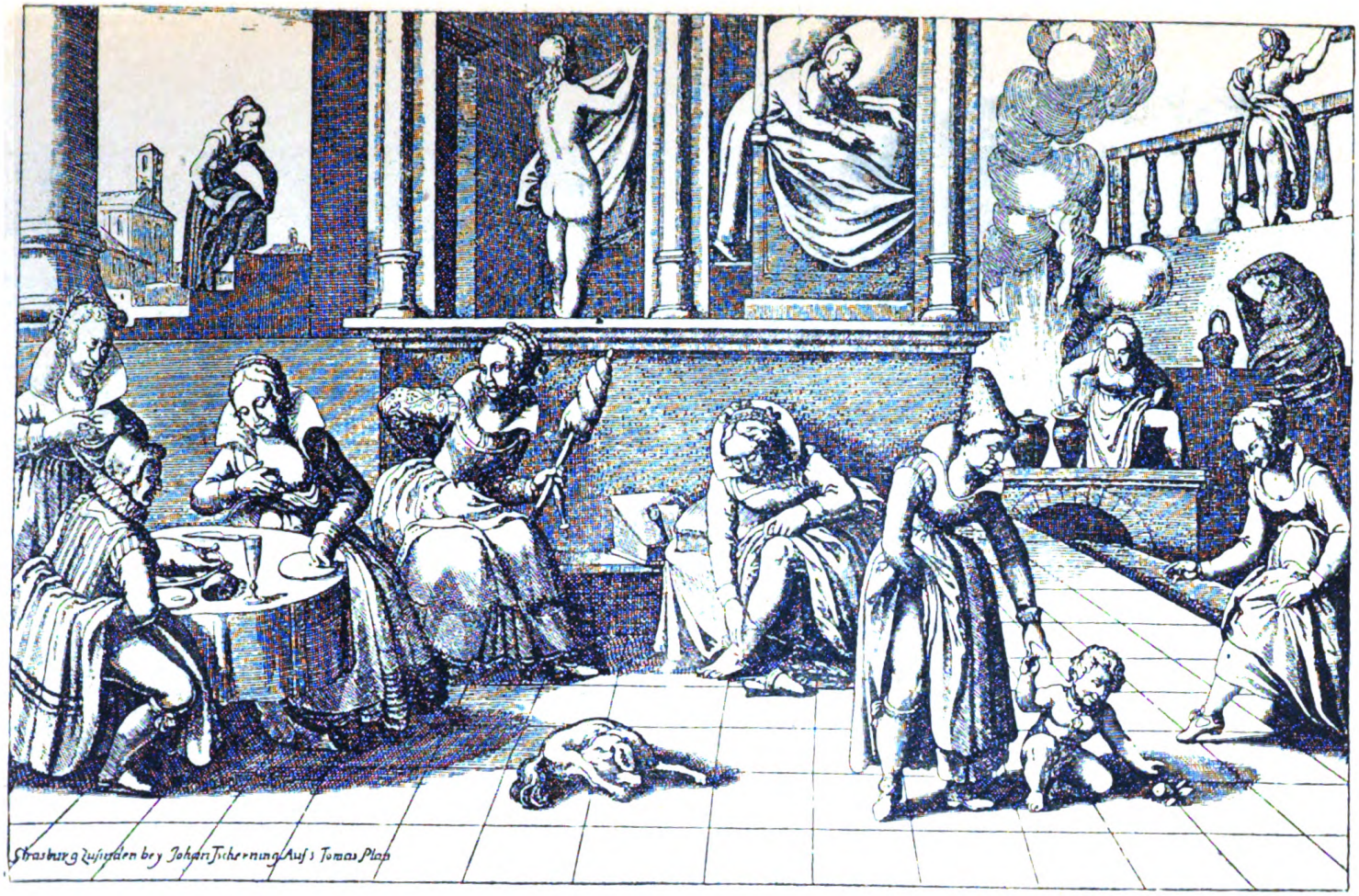
Отсутствіе систематической естественной исторіи искусства ощущается особенно сильно, когда при разсмотрѣніи какой-нибудь особой стороны искусства хочешь проникнуть въ самую сущность вещей. Поэтому-то мы на каждомъ шагу наталкивались на этотъ пробѣлъ, когда приступили къ разсмотрѣнію проблемы эротическаго элемента въ искусствѣ и задались цѣлью не только описать ее, какъ извѣстное явле-

ніе, но и изучить ее во всей ея обусловленности. При этомъ почти сразу оказалось, что безъ такой естественной исторіи, на которую можно было бы опираться, какъ на нѣчто неизмѣнное и безусловное, вообще нельзя достичь никакихъ результатовъ и что всѣ выводы должны оставаться висящими въ воздухѣ. Въ виду этого намъ не оставалось ничего другого, какъ постараться исправить этотъ недостатокъ, восполнить этотъ пробѣлъ. Конечно, въ весьма несовершенной формѣ, выражаясь фигурально,—въ формѣ лѣсовъ, необходимыхъ для постройки зданія. Попытка конструировать недостающую естественную исторію искусства значительно превзошла бы задачи настоящей работы,—а также и наши силы, что мы отъ себя нисколько не скрываемъ. Тѣмъ не менѣе мы постараемся сдѣлать то, что мы можемъ: мы произведемъ подготовительныя изысканія, будемъ зондировать почву и останемся довольны, если намъ удастся настолько проникнуть чрезъ внѣшнюю оболочку во внутреннюю сущность, что намъ станетъ яснымъ, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ, конечный движущій принципъ, лежащій въ основѣ измѣнчивыхъ явленій искусства.

Чтобы при такомъ изслѣдованіи не сбиться съ вѣрнаго пути,—что вполнѣ возможно, если только признать хотя бы на моментъ, что у искусства есть свои особые законы, такіе же, какъ у исторіи изобрѣтеній и открытій, у исторіи философіи и т. п.,—мы должны придерживаться такого же метода, какъ при изученіи законовъ, опредѣляющихъ общій ходъ исторіи. Иначе говоря, мы должны въ извѣстномъ смыслѣ поступать такъ же, какъ поступаетъ физикъ при установленіи законовъ физическихъ. Чтобы найти основной законъ, физикъ абстрагируетъ отъ изслѣдуемаго явленія всѣ нарушающія вліянія, которыя въ дѣйствительности имѣютъ мѣсто всегда. Совершенно такъ же долженъ поступать и историкъ. Только у него мѣсто точныхъ инструментовъ — вѣсовъ, микроскопа, искуственнаго безвоздушнаго пространства и пр.—должна занимать абстракція. Карлъ Каутскій подвергъ однажды этотъ методъ исчерпывающему анализу и далъ ему слѣдующее обоснованіе:

„Каждый естественнонаучный и общественный законъ есть попытка разъяснить явленія въ природѣ или въ

Вакханалія. Гравюра Ла-Фажа, придв. художн. Людовика XIV. 1689.



Страданія отъ блохъ. (Сатирическая гравюра).

Искушеніе св. Антонія. (1780 г.)

Искушеніе св. Антонія. Гравюра

обществѣ. Но едва ли хоть одно изъ этихъ явленій зависитъ отъ одной какой-нибудь причины. Въ основѣ различныхъ явленій лежатъ самыя различныя и сложныя причины, да и сами эти явленія происходятъ не независимо другъ отъ друга, а перекрещиваются въ различнѣйшихъ направленіяхъ. Передъ изслѣдователемъ причинности въ природѣ или въ обществѣ стоитъ такимъ образомъ двоякая задача. Во-первыхъ, онъ долженъ разграничить различныя явленія, изолировать ихъ; во-вторыхъ, онъ долженъ раздѣлить причины, лежащія въ основѣ этихъ явленій, на существенныя и несущественныя, на постоянныя и случайныя. Оба вида изслѣдованія возможны, однако, только при помощи абстракціи. Посредствомъ абстракціи изслѣдователь познаетъ законъ, лежащій въ основѣ явленія, которое онъ старается объяснить. Безъ познанія этого закона невозможно объяснить явленіе; но, съ другой стороны, одного этого закона отнюдь еще не достаточно для исчерпывающаго объясненія явленія. Одна причина можетъ быть парализована другой, она можетъ казаться совсѣмъ не дѣйствительной; однако, утверждать на основаніи такого случая, что причины вообще не существуетъ, было бы неправильно. Законы даннаго явленія имѣютъ примѣненіе, напримѣръ, только къ безвоздушному пространству; здѣсь кусокъ свинца и перо съ одинаковой скоростью падаютъ на землю. Въ воздушномъ же пространствѣ явленіе вслѣдствіе сопротивленія воздуха носитъ совершенно другой характеръ. Тѣмъ не менѣе законъ паденія остается правильнымъ".

То же безъ всякихъ ограниченій примѣнимо и къ искусству, какъ къ явленію, и къ раскрытію его законовъ. Столь же мало, какъ въ общественной жизни проявляется дѣйствіе одного только закона, столь же мало опредѣляющую и обусловливающую роль играетъ въ искусствѣ какой-нибудь одинъ факторъ. Наоборотъ, свое дѣйствіе обнаруживаетъ здѣсь цѣлый рядъ факторовъ. Искусство, какъ и всякая другая духовная или моральная область, какъ литература, моральныя воззрѣнія, правовыя понятіяи др. и представляетъ собой равнодѣйствующую многихъ взаимно ограничивающихъ, скрещивающихся или тормозящихъ другъ друга законовъ. Такимъ образомъ, и здѣсь мы не наблюдаемъ чистаго про-

явленія какого-нибудь одного закона. Тѣмъ не менѣе и по отношенію къ искусству необходимо аналитически отыскивать эти чистые, абсолютные законы. Ибо лишь такимъ путемъ можно найти рѣшающій въ конечномъ счетѣ факторъ и опредѣлить значеніе и роль второстепенныхъ и побочныхъ. И по отношенію къ искусству приложимы тѣ же историческіе принципы, что и по отношенію ко всѣмъ другимъ жизненнымъ областямъ, и самый важный изъ нихъ тотъ, что основной законъ, имманентная тенденція въ концѣ концовъ все же находитъ себѣ выраженіе, хотя бы и въ чрезвычайно модифицированномъ видѣ. Даже самое легкое перышко не вѣчно летитъ по вселенной, отрѣшенное отъ всякаго земного притяженія и вопреки всѣмъ законамъ паденія. Искусство же есть не что иное, какъ именно такое перышко, хотя оно, повидимому, и соткано очень часто только изъ аромата и блеска.

Для того, чтобы при изслѣдованіи законовъ, обусловливающихъ въ конечномъ счетѣ искусство, воспользоваться вышеуказаннымъ методомъ, мы не должны, разумѣется, производить изолированный анализъ: мы не должны исходить отъ отдѣльныхъ художественныхъ единицъ, а должны подвергать разсмотрѣнію искусство данной исторической эпохи во всемъ его цѣломъ; вслѣдствіе этого исходнымъ пунктомъ должна служить всегда лишь общность извѣстной фазы.

Выше мы говорили о томъ, что общественныя формы обусловливаются въ конечномъ счетѣ экономическими основами общества данной эпохи, т.-е. что эти формы измѣняются соотвѣтственно тѣмъ измѣненіямъ, которыя претерпѣваютъ экономическія основанія въ силу никогда не останавливающагося развитія, и что религія, моральные взгляды и правовыя понятія времени составляютъ лишь идеологическую надстройку надъ этимъ базисомъ; они суть измѣненное выраженіе измѣнившихся матеріальныхъ потребностей. Отсюда слѣдуетъ, что всѣ эти и аналогичные факторы являются не причинами измѣненій внутри человѣческаго общества, а лишь послѣдствіями ихъ. Если, такимъ образомъ, мы замѣчаемъ измѣненія въ религіи, философіи, моральныхъ воззрѣніяхъ, правовыхъ понятіяхъ и пр., то это лишь доказательство

того, что въ базисѣ, въ общемъ комплексѣ экономической структуры происходятъ или уже произошли существенныя измѣненія.

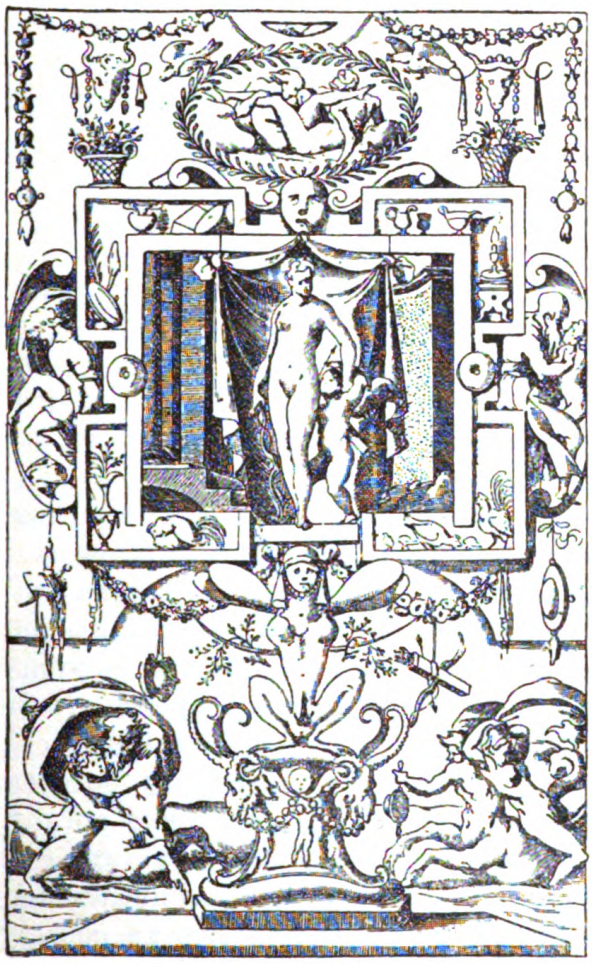
То же справедливо и въ приложеніи къ искусству. И при томъ безъ всякихъ ограниченій и оговорокъ. Искусство тоже не является въ указанномъ смыслѣ причиной, а всегда лишь послѣдствіемъ, результатомъ. Оно—только наиболѣе благородная форма идеологическаго процесса кристаллизаціи, особыхъ потребностей эпохи. Но если искусство во всемъ своемъ цѣломъ есть лишь послѣдствіе общей экономической основы общества, то отъ послѣдней должны зависѣть и существенныя детали бытія искусства: его возникновеніе, расцвѣтъ, апогей и паденіе. А въ равной мѣрѣ и тѣ формы, въ которыхъ эта художественная жизнь находитъ себѣ выраженіе. Иными словами: эти формы не есть нѣчто второстепенное, онѣ, наоборотъ,— одинъ изъ самыхъ существенныхъ элементовъ, такъ какъ въ измѣненіи и въ развитіи художественныхъ формъ находитъ себѣ выраженіе непрерывно совершающееся во внутреннихъ устояхъ измѣненіе.

Чтобы чрезъ внѣшній обликъ проникнуть къ руководящему принципу, обусловливающему собою искусство, мы должны углубиться вплоть до очаговъ индивидуальнаго художественнаго творчества. При этомъ мы въ первую же голову сталкиваемся съ наиболѣе важнымъ фактомъ, а именно съ тѣмъ обстоятельствомъ, что индивидуальное художественное творчество выступаетъ на сцену въ исторіи лишь вмѣстѣ съ появленіемъ городской культуры, что его развитіе совпадаетъ по существу съ развитіемъ городской культуры и что оно вмѣстѣ съ послѣдней развивается, пышно расцвѣтаетъ и гибнетъ. Художественное творчество, какъ таковое, возникаетъ, конечно, гораздо раньше, оно начинается, какъ только у людей появляется досугъ, свободное время, когда въ ихъ распоряженіи оказываются свободныя силы, не занятыя производствомъ жизненныхъ благъ. Иначе обстоитъ дѣло съ индивидуальнымъ художественнымъ творчествомъ. Индивидуальное творчество предполагаетъ логически индивидуальнаго заказчика. Наличность же послѣдняго неразрывно связана съ наличностью денежнаго хозяйства.

Возникновеніе же городской культуры и денежнаго хозяйства—это совершенно одно и то же. Города образуются повсюду тогда, когда процессъ производства оставляетъ рамки натуральнаго хозяйства, такъ какъ въ своемъ развитіи онъ приводитъ постепенно къ раздѣленію труда. Между тѣмъ раздѣленіе труда въ механизмѣ производства ведетъ къ торговлѣ, а торговля означаетъ денежное хозяйство и требуетъ въ то же время скопленія людей въ мѣстахъ, наиболѣе благопріятныхъ для ея цѣлей, — такимъ образомъ возникаетъ городъ. Уяснивъ себѣ это, мы безъ труда поймемъ, что индивидуальное художественное творчество могло возникнуть только въ городѣ. Однако, остается открытымъ еще вопросъ: почему въ городѣ индивидуальное творчество возникаетъ всегда и безусловно? Одна лишь возможность возникновенія индивидуальнаго художественнаго творчества не говоритъ намъ еще ничего. Эта возможность есть лишь необходимая предпосылка. Для достиженія художественныхъ цѣнностей и въ особенности для интенсивнаго развитія художественнаго творчества должны сюда присоединиться еще и другіе факторы: главнымъ образомъ, внѣшнія движущія силы. Этими движущими силами являются потребности въ искусствѣ.

Послѣднія также зарождаются вмѣстѣ съ городомъ. Однако, лишь вмѣстѣ съ интенсивнымъ развитіемъ его, тогда, когда новый экономическій принципъ, денежное хозяйство, воплощающее собою городъ, вызвало къ жизни свойственныя ему общественныя формаціи, болѣе или менѣе обширный кругъ обладателей денегъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и раздѣленіе на классы. Въ этой стадіи и при томъ только въ ней возникаетъ потребность въ искусствѣ и зарождается индивидуальное художественное творчество, такъ какъ теперь къ возможностямъ его возникновенія присоединяются еще и движущія причины. Эти движущія причины сводятся къ слѣдующему: вмѣстѣ съ болѣе легкимъ добываніемъ средствъ къ существованію и вмѣстѣ съ ростомъ богатства, которое теперь всегда превосходитъ норму, необходимую для поддержанія существованія, появляются новыя потребности, главнымъ образомъ, въ формѣ желаній большаго количества жизненныхъ наслажденій; люди стараются украсить

жизнь. Эти желанія удовлетворяются вначалѣ въ весьма грубой формѣ,—такъ, напримѣръ, чрезмѣрной ѣдой или питьемъ, или же потребленіемъ рѣдкихъ и дорогихъ кушаній и напитковъ. Однако, и тутъ на извѣстной ступени развитія количество переходитъ въ качество. Вмѣстѣ съ



Искусство Фонтенебло. (Гравюра 17 вѣка).

прогрессирующимъ развитіемъ денежнаго хозяйства растутъ и его общія послѣдствія, качество и красота техническихъ продуктовъ становятся совершеннѣе. Архитектура домовъ, платье, домашняя утварь, – все становится роскошнѣе, все становится средствомъ повышеннаго наслажденія жизнью.

Конечнымъ и благороднѣйшимъ завершеніемъ повышенной потребности въ наслажденіи жизнью является искусство. Къ этому культура приводитъ тѣмъ чаще, чѣмъ болѣе ярко выражено и интенсивно накопленіе капитала и чѣмъ обширнѣе кругъ богатыхъ.

Однако, искусство, въ качествѣ, такъ сказать, индифферентнаго средства повышеннаго наслажденія жизнью, служитъ лишь одной изъ движущихъ силъ, лишь однимъ изъ источниковъ потребностей. Сюда присоединяется еще и другой, не менѣе важный факторъ: искусство использовывается въ городѣ еще и въ интересахъ классоваго господства, и при томъ такимъ образомъ, что оно становится средствомъ классоваго разграниченія.

Всюду, гдѣ въ обществѣ имѣются различные классы и гдѣ одинъ изъ нихъ въ силу своего матеріальнаго превосходства господствуетъ надъ другими, наблюдается стремленіе этого господствующаго класса отграничить себя отъ другихъ; онъ хочетъ подчеркнуть въ глазахъ окружающихъ ту высокую позицію, которую онъ занимаетъ на общественной лѣстницѣ. Естественно, что это совершается весьма тенденціозно, въ хорошо понимаемыхъ интересахъ своего классоваго превосходства: показывая воочію свое вліяніе и свое могущество, господствующій классъ одновременно повышаетъ его и укрѣпляетъ. Спеціально съ этой цѣлью классовое различіе строго проводилось прежде, главнымъ образомъ, во внѣшнихъ формахъ. Излюбленнымъ средствомъ въ началѣ эпохи накопленія капитала была роскошь. Богатый и сильный появлялся всегда въ особенно роскошномъ одѣяніи, окруженный толпой слугъ, тоже богато и пышно одѣтыхъ. Богатые устраивали роскошныя публичныя пиршества, которыя, несмотря на проявлявшуюся въ нихъ расточительность, всегда заставляли говорить о себѣ. Кромѣ того домъ богатаго былъ всегда открытъ, и всякій проѣзжій черезъ городъ, лишь бы онъ былъ только знатнаго происхожденія, могъ явиться безъ зова, и его ждалъ всегда пышный пріемъ. Для жилья воздвигались горделивые дворцы и замки, которые рѣзко вырисовывались на фонѣ жалкихъ лачугъ бѣдноты. Такимъ образомъ богатство и сила должны были бросаться въ глаза всему міру. Все это вначалѣ было

тѣсно связано съ искусствомъ. Искусствомъ пользовались для придумыванія красивыхъ костюмовъ, искусствомъ пользовались для эффектнаго убранства пиршествъ, для постройки и украшенія домовъ, словомъ—для самыхъ разнообразныхъ цѣлей.

Тѣмъ не менѣе искусство существовало не только для одного этого. Оно было кромѣ того и средствомъ, которымъ пользовались, какъ таковымъ, и при этомъ особенно предпочитали, такъ какъ оно было чрезвычайно пригодно для подчеркиванія классовыхъ противорѣчій. Каждый господствующій классъ испытываетъ потребность не только представить свое господство, какъ естественнѣйшій порядокъ вещей, но и окружить его еще и ореоломъ. Такъ какъ, однако, искусство представляетъ собой высшее духовное отраженіе всякой культуры, то оно и было всегда наиболѣе удобнымъ и дѣйствительнымъ средствомъ возвеличиванія. Каждому ясно, что никакимъ другимъ способомъ нельзя было такъ краснорѣчиво возвѣстить міру силу и величіе богатства, какъ именно черезъ рупоръ искусства. Благодаря его средствамъ, все могло предстать въ сіяющемъ блескѣ; галлерея предковъ укрѣпляла авторитетъ, — она какъ бы подтверждала, что само Провидѣніе предопредѣлило господство; выдающіеся подвиги, совершенные тѣмъ или другимъ изъ предковъ, воспѣвались въ героическихъ одахъ или же прославлялись въ символическихъ картинахъ; жертвуя въ церкви и монастыри изображенія святыхъ, они дѣйствовали подъ флагомъ общихъ интересовъ, на самомъ же дѣлѣ не забывали и о собственномъ прославленіи, помѣщая въ церквахъ и свои изображенія, какъ щедрыхъ жертвователей. Этимъ, разумѣется, далеко еще не исчерпываются всѣ формы, въ которыхъ искусство использовывалось непосредственно въ цѣляхъ повышенія и укрѣпленія классоваго господства, это лишь наиболѣе важныя и часто наблюдаемыя. Кто знакомъ съ исторіей искусства, тотъ знаетъ, что далеко нерѣдко мотивомъ при всякаго рода заказахъ на художественныя произведенія служила просьба: пусть художникъ употребитъ всѣ свои старанія, „лишь бы наша слава сіяла во вѣки вѣковъ“.

Чтобы понять вполнѣ это явленіе, которое въ рѣзко выраженномъ видѣ встрѣчается лишь въ началѣ капиталисти-

ческаго періода и которое въ наше время имѣетъ мѣсто въ измѣненной формѣ, мы должны постараться проникнуть въ его самую сущность. Однимъ изъ главнѣйшихъ моментовъ служитъ тутъ различіе между современной формой денежнаго хозяйства и той, какую оно носило въ то время. Въ настоящее время главной задачей капиталиста служитъ аккумуляція, накопленіе капитала съ цѣлью увеличенія предпріятій, образованія новыхъ и борьбы съ конкуренціей. Въ этомъ-то и заключается его сила и его вліяніе. Послѣднее нисколько не умаляется, если онъ ведетъ самую простую жизнь, если онъ внѣшне ничѣмъ не отличается отъ окружающихъ его, менѣе состоятельныхъ людей, и, наоборотъ, нисколько не увеличивается, если онъ расточаетъ огромныя суммы, кутитъ, бросаетъ деньги на женщинъ и т. п.; послѣднее ослабляетъ даже въ нѣкоторыхъ случаяхъ его силу и его вліяніе. Совершенно иначе обстояло дѣло въ періодъ простого товарнаго производства. Въ то время богатый не могъ вкладывать свои доходы въ акціи и государственныя бумаги; если они состояли изъ натуральныхъ продуктовъ, то онъ могъ воспользоваться ими только для потребленія,— отсюда пышныя пиршества, отсюда благотворительность монастырей въ формѣ кормленія бѣдныхъ; если же доходы состояли изъ денегъ, то для нихъ не было другого помѣщенія, какъ только благородные металлы, украшенія, драгоцѣнные камни, дворцы, замки, произведенія искусства и пр. Накопленіе сокровищъ искусства было въ то время одной изъ формъ накопленія капитала.

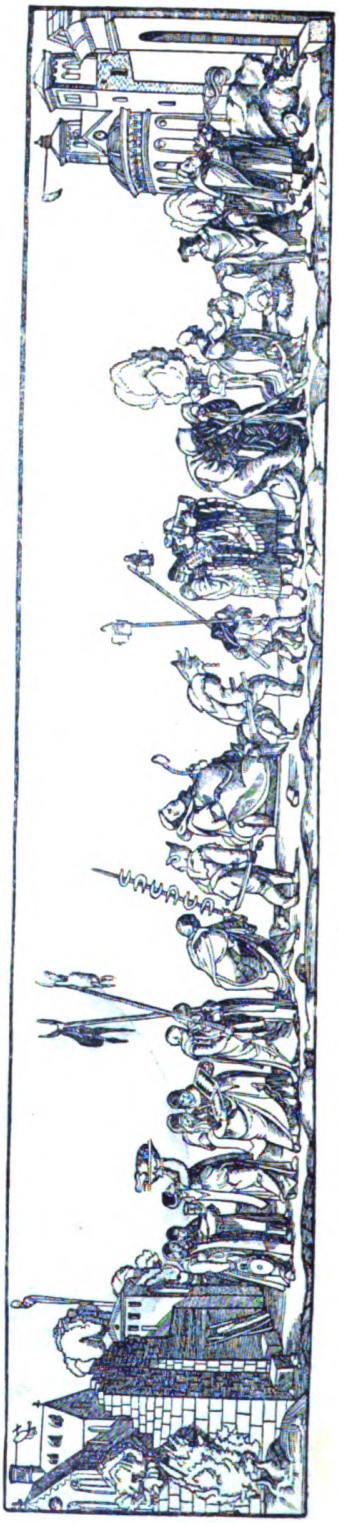
Это основное различіе между денежнымъ хозяйствомъ нашего и того времени является въ конечномъ счетѣ рѣшающей причиной той невѣроятной роскоши, которой окружали себя въ то время богатые и сильные. Но такъ какъ искусство, какъ мы тоже уже говорили, было одной изъ главныхъ составныхъ частей этой роскоши, то въ этомъ различіи тогдашняго и нынѣшняго денежнаго хозяйства мы имѣемъ ключъ для разрѣшенія вопроса и о богатомъ и обильномъ художественномъ творчествѣ того времени. Только благодаря этому намъ становится яснымъ, почему въ то время могъ и долженъ былъ наступить золотой вѣкъ искусства.

Дюфаръ. Сластолюбивый духовникъ.

Голландская каррикатура на флагелланта патера Корнелія

Сладострастіе. (Гравюра Гонфера).

Ватто. **Ложный шагъ**. (Лувръ, Парижъ).



Каррикатура Ганса Гольбейна на монастырскую жизнь

* * *

Разъ данное явленіе находится въ такой непосредственной зависимости отъ развитія общества, то тѣми же факторами должны опредѣляться и его внѣшнія формы. Внутренняя необходимость этой предпосылки можетъ быть обоснована также исторически.

Каждое политическое состояніе общества нуждается во внѣ въ моральномъ оправданіи. И, дѣйствительно, каждая эпоха даетъ намъ такое моральное оправданіе: господствующая власть старается и юридически и морально обосновать свое право на господство. Составной частью такого моральнаго обоснованія служитъ идеологическое освященіе господ-

Украшенія стѣнъ замка Блуа.

ствующаго строя. Это идеологическое освященіе выпадаетъ на долю современнаго искусства. Искусство выполняетъ эту задачу всегда чрезвычайно быстро, точно по приказанію. Это вполнѣ естественно, такъ какъ этимъ искусство подчиняется лишь естественному закону. Столь же естественно, впрочемъ, и то, что искусство выполняетъ эту задачу безусловно безсознательно.

При раскрытіи того, какимъ образомъ совершается идеологическое освященіе господствующаго строя, необходимо показать, что при художественномъ творчествѣ дѣло идетъ не о чемъ-то независимомъ отъ міра явленій и потому произвольномъ, а лишь о подчиненіи естественному закону, что, какъ уже было сказано выше, не общія потребности

подчиняются формамъ искусства, а, наоборотъ, послѣднія подчиняются общимъ потребностямъ; иными словами, что „общественное бытіе опредѣляетъ собою сознаніе, а не сознаніе общественное бытіе“.

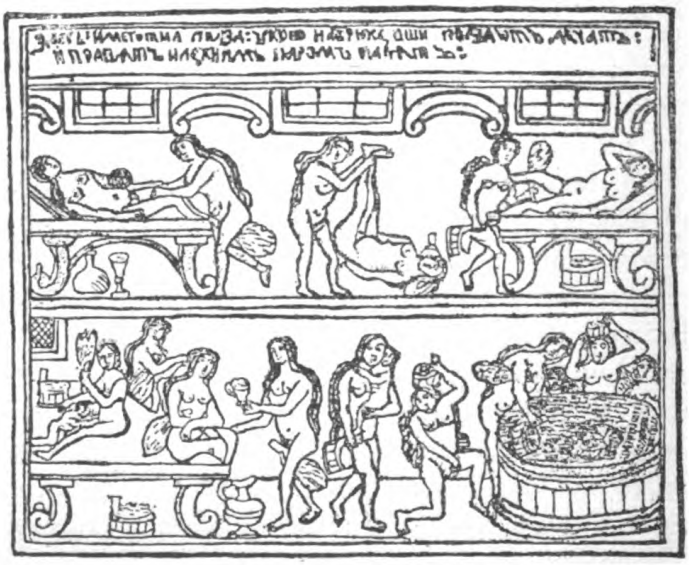
То, что мы выше охарактеризовали, какъ сущность всякаго классоваго воззрѣнія, то, что каждый классъ мнитъ себя достигшимъ высшей ступени развитія, относится въ равной мѣрѣ и къ каждой эпохѣ. Каждая эпоха полагаетъ, что ею до нѣкоторой степени осуществлена цѣль человѣчества, и по меньшей мѣрѣ каждый господствующій классъ считаетъ свое господство естественнѣйшимъ ходомъ вещей. При такомъ міропониманіи передъ духовнымъ взоромъ эпохи форму идеала должны безусловно и непроизвольно принять тѣ моменты, на которыхъ построяется существованіе эпохи, которые опредѣляютъ, такъ сказать, ея специфическій обликъ. Таковъ, напримѣръ, въ средневѣковомъ феодальномъ государствѣ рыцарь и его качества, сила и смѣлость; въ 16-мъ столѣтіи — купецъ, господствующій надъ всѣмъ міромъ, и его доблести, спокойная разсудочность и дальновидность; въ эпоху личной власти, абсолютизма— величіе, богоподобность, недостижимость и пр. И дѣйствительно, эти качества служатъ идеалами соотвѣтствующихъ періодовъ. Такъ какъ они одновременно воплощаютъ и художественный стиль и художественный типъ эпохи и такъ какъ, далѣе, они появляются въ искусствѣ всегда лишь съ момента осуществленія соотвѣтствующихъ соціальныхъ формъ и никогда не предшествуютъ имъ,—это фактъ общеизвѣстный,—то отсюда можно вывести лишь одно разумное заключеніе, которое и гласитъ: не линія, случайно возникшая въ умѣ художника, опредѣляетъ стиль эпохи, — художественный стиль эпохи есть не что иное, какъ ея жизненный законъ, принявшій конкретныя формы. Или, иными словами,— это данный экономическій базисъ общества, переведенный на языкъ художественной формы. Въ полной мѣрѣ это справедливо, впрочемъ, лишь по отношенію къ тѣмъ эпохамъ, въ которыхъ внутри общества не было еще классовыхъ противорѣчій, ясно сознаваемыхъ всѣми. Жизненный законъ эпохи, опирающійся въ дѣйствительности большею частью на интересы одного господствующаго класса, можетъ

быть лишь до тѣхъ поръ художественнымъ стилемъ эпохи, покуда всѣ другіе классы считаютъ еще данный историческій порядокъ по существу своему неизмѣннымъ; критики могутъ находить въ немъ въ крайнемъ случаѣ лишь погрѣшности противъ эстетики. Такимъ образомъ, единство художественнаго стиля можетъ продолжаться лишь до тѣхъ поръ, пока на общественной аренѣ не появились классы, сознательно желающіе коренного измѣненія господствующаго строя. Чѣмъ же инымъ можно объяснить, напримѣръ, то обстоятельство, что въ 19-мъ вѣкѣ нѣтъ и слѣда того единства художественнаго стиля, какое мы наблюдаемъ въ древности, въ средніе вѣка, въ эпохи Ренессанса и Рококо. Въ настоящее время величайшій изъ классовъ, рабочіе, не смотритъ на буржуазный общественный строй и на частный капиталъ, на которомъ зиждится послѣдній, какъ на нѣчто неизмѣнное; силы, стремящіяся кореннымъ образомъ измѣнить данную историческую ситуацію, уже сознательно выступаютъ на арену.

Эта предпосылка приводитъ насъ къ слѣдующему немаловажному выводу. Такъ какъ каждая эпоха характеризуется господствомъ какого-нибудь опредѣленнаго класса,—церкви, рыцарства, ремесленнаго сословія, купечества, абсолютной монархіи, мелкой и крупной буржуазіи,—и такъ какъ этотъ господствующій общественный классъ находитъ свое возвеличеніе въ художественномъ стилѣ эпохи, то отсюда слѣдуетъ, что искусства вообще существовать не можетъ, а есть только искусство классовое. Типъ остальныхъ классовъ опредѣляется въ отраженіи времени всегда соотвѣтственно логикѣ господствующихъ классовъ, которая построяется исключительно на интересахъ ихъ господства. Выражаясь вульгарно, вещи никогда не разсматриваются въ абсолютно правильномъ свѣтѣ, а всегда лишь глазами „своей эпохи“. Глаза же „эпохи“ суть всегда глаза господствующаго въ эту эпоху класса. Ибо каждый господствующій классъ навязываетъ своей эпохѣ свою идеологію, какъ общепризнанную и абсолютную.

Несомнѣнно, что при наличности одинаковыхъ условій стиль долженъ измѣняться точно такъ же, какъ экономическій базисъ общества. Это тоже доказывается историче-

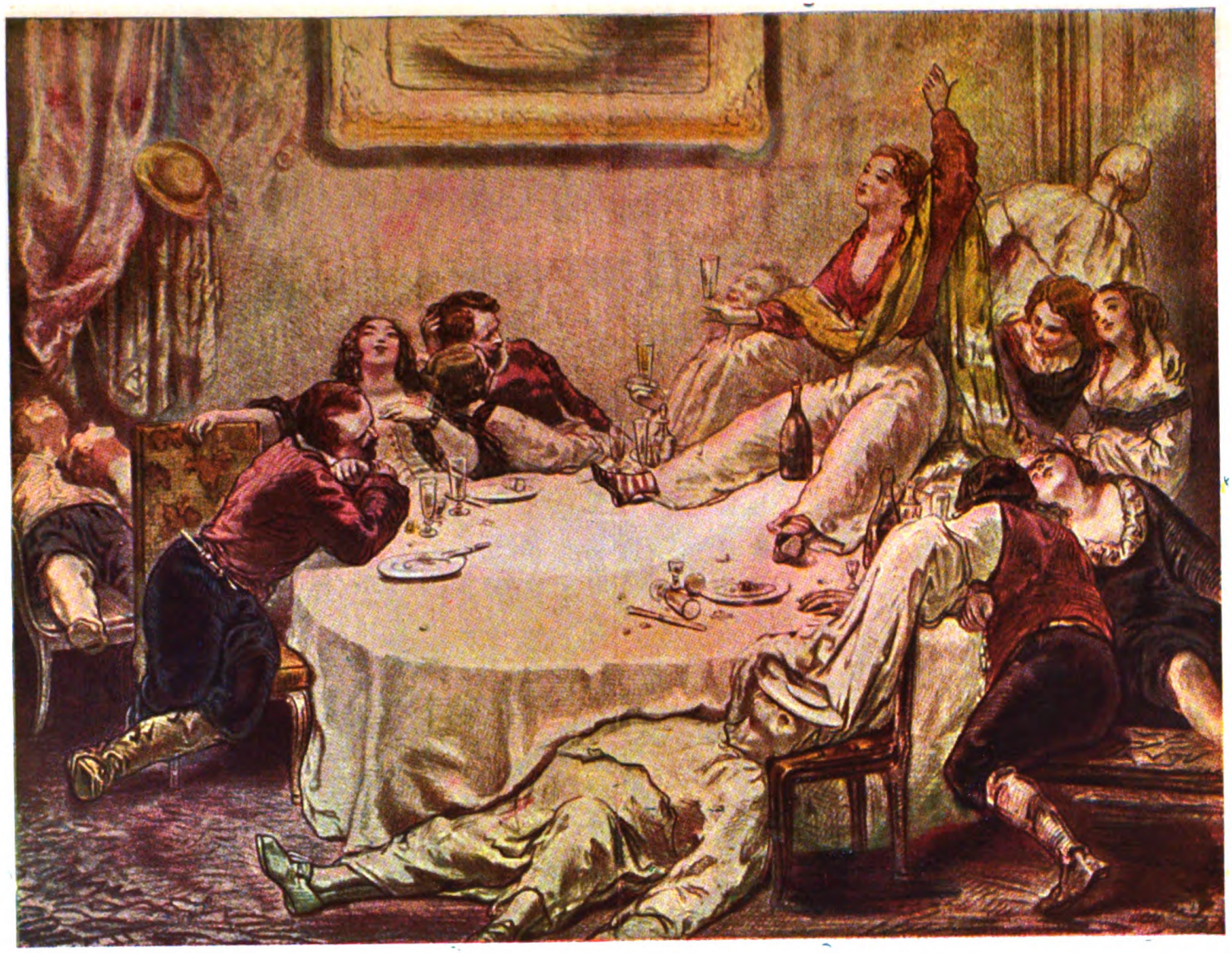
скимъ обзоромъ любого времени. Между тѣмъ это безусловно фактъ чрезвычайной важности, такъ какъ именно изъ него явствуетъ историческая необходимость того, что каждой новой ступени экономическаго развитія соотвѣтствуютъ вполнѣ опредѣленныя художественныя формы. Оба фактора органически связаны другъ съ другомъ и нераздѣльны. Поэтому-то на основаніи одного можно всегда судить о другомъ. Т.-е. не только на основаніи экономическаго строя эпохи о художественномъ стилѣ, но и наоборотъ. И поэтому же на основаніи какой-либо совершившейся перемѣны стиля мы можемъ утверждать, что въ экономическомъ базисѣ даннаго общественнаго строя происходятъ или уже произошли коренныя измѣненія.



Галантно-сатирическое изображеніе русской бани.

* * *

До сихъ поръ изъ экономическихъ основаній общественнаго строя мы вывели слѣдующія проблемы, которыя представляются намъ въ естественной исторіи искусства: во-первыхъ, вопросъ о необходимыхъ условіяхъ возникновенія индивидуальнаго художественнаго творчества, во-вторыхъ, вопросъ о движущихъ силахъ, обусловливающихъ при про-



ГАВАРНИ: Ужинъ въ кабачкѣ Maison d'or. 1845.

чихъ данныхъ условіяхъ возникновеніе художественнаго творчества, и, въ-третьихъ, вопросъ о стилѣ въ искусствѣ. Иными словами, мы постарались доказать то, на что мы указывали выше, а именно, что условіемъ возникновенія индивидуальнаго художественнаго творчества является развитое денежное хозяйство, и при томъ не только простымъ условіемъ, а источникомъ законовъ, которые опредѣляютъ всѣ его отдѣльныя формы.

На основаніи указанныхъ данныхъ намъ остается разрѣшить еще одну послѣднюю проблему. Эта проблема — историко-экономическая обусловленность внезапнаго и чрезвычайно сильнаго подъема искусства въ нѣкоторыя эпохи, съ одной стороны, и столь же періодически появляющейся на протяженіи исторіи точки зрѣнія „искусство для искусства", съ другой.

При разсмотрѣніи этой проблемы первымъ дѣломъ бросается въ глаза то обстоятельство, что величайшія художественныя эпохи,— возьмемъ хотя бы различные періоды Ренессанса или начало современнаго искусства во Франціи въ 19 столѣтіи,— совпадаютъ всегда съ революціонными періодами. Это постоянное совпаденіе общаго революціонизированія общества съ расцвѣтомъ и подъемомъ искусства даетъ намъ основаніе предположить, что здѣсь имѣетъ мѣсто, по всей вѣроятности, тѣсная внутренняя связь. Въ дѣйствительности такъ оно и есть. Изслѣдованіе сущности революціонныхъ движеній раскрываетъ передъ нами одновременно и ту тайну, которую представляютъ собою эти эпохи расцвѣта искусства.

Итакъ, мы должны задаться вопросомъ: что представляютъ собою революціи, что происходитъ при нихъ и въ чемъ заключается ихъ дѣйствіе? Въ политическихъ дѣтскихъ идеологическаго міровоззрѣнія отвѣтъ на этотъ вопросъ дается очень легко: понятіе революціи понимается въ тривіальномъ смыслѣ и съ нимъ связуется представленіе о возбужденныхъ, возмущенныхъ, кровожадныхъ и преступныхъ народныхъ массахъ. Такія представленія носятъ, конечно, ребяческій характеръ. Насильственныя вспышки, народныя возстанія, уличная борьба и пр. дѣйствительно являются нерѣдко составными частями революціи, иногда даже весьма

существенными; однако, оставаясь все же лишь составными частями, онѣ никогда не исчерпываютъ всей сущности революціи, все равно, какъ рожденіе—какъ таковое, не обнимаетъ собою и не исчерпываетъ возникновенія и появленія на свѣтъ новаго живого существа. Народныя возстанія въ революціи, точно такъ же, какъ и моментъ рожденія, составляютъ лишь одинъ актъ въ чрезвычайно длинной драмѣ. И далѣе: подробно тому, какъ при извѣстныхъ анормальныхъ условіяхъ родовой актъ сопровождается весьма тяжелыми осложненіями, такъ и насильственные акты при революціи составляютъ историческую необходимость лишь при опредѣленныхъ болѣзненныхъ соціальныхъ условіяхъ. Не мало значительныхъ революцій, въ корнѣ своемъ глубоко измѣнившихъ общественный обликъ человѣчества, совершилось безъ пролитія единой капли крови.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что проблема эта отнюдь не такъ ужъ проста. Желая правильно уяснить себѣ понятіе революціи, мы должны проникнуть гораздо глубже въ сущность вещей. Революціи, или, точнѣе, революціонныя эпохи обнимаютъ собою наиболѣе важные періоды процесса общественнаго развитія, періоды образованія новыхъ экономическихъ силъ, которыя въ концѣ концовъ влекутъ за собою полнѣйшее преобразованіе общества. Революціонныя эпохи суть тѣ историческіе періоды, въ которые концентрируется законъ развитія. Процессъ историческаго развитія по направленію къ достиженію все болѣе высокихъ формъ никогда не останавливается. Онъ хотя и протекаетъ различнымъ темпомъ, то скорѣе, то медленнѣе, но по существу своему постояненъ и непрерывенъ. Въ результатѣ этого развитія въ нѣдрахъ общества развиваются постоянно, и при томъ въ соотвѣтствующемъ темпѣ, новыя силы. Эти новыя силы проистекаютъ изъ новыхъ потребностей, возникающихъ вмѣстѣ съ обогащеніемъ и осложненіемъ культуры. Такое явленіе должно, несомнѣнно, имѣть свои послѣдствія, и послѣдствія эти состоятъ въ томъ, что новыя силы, соотвѣтственно своему прогрессирующему развитію, внутренно преобразуютъ общество. Но при этомъ преобразованіи на опредѣленной ступени своего развитія онѣ требуютъ для измѣнившагося содержанія новыхъ формъ общественной

организаціи, которыя соотвѣтствовали бы этому новому общественному состоянію. Таковъ общій ходъ человѣческой исторіи. Въ революціонную эпоху это развитіе прекращается съ того момента, когда возможность свободнаго проявленія новыхъ силъ становится жизненной потребностью общества и въ порядокъ дня, въ качествѣ важнѣйшаго пункта, вступаетъ борьба за новыя формы общественной организаціи, соотвѣтствующія этимъ новымъ силамъ. Концомъ же революціонной эпохи служитъ тотъ моментъ, когда новыя силы одерживаютъ окончательную побѣду и когда отыскиваются адэкватныя политическія и соціальныя формы ихъ проявленія.

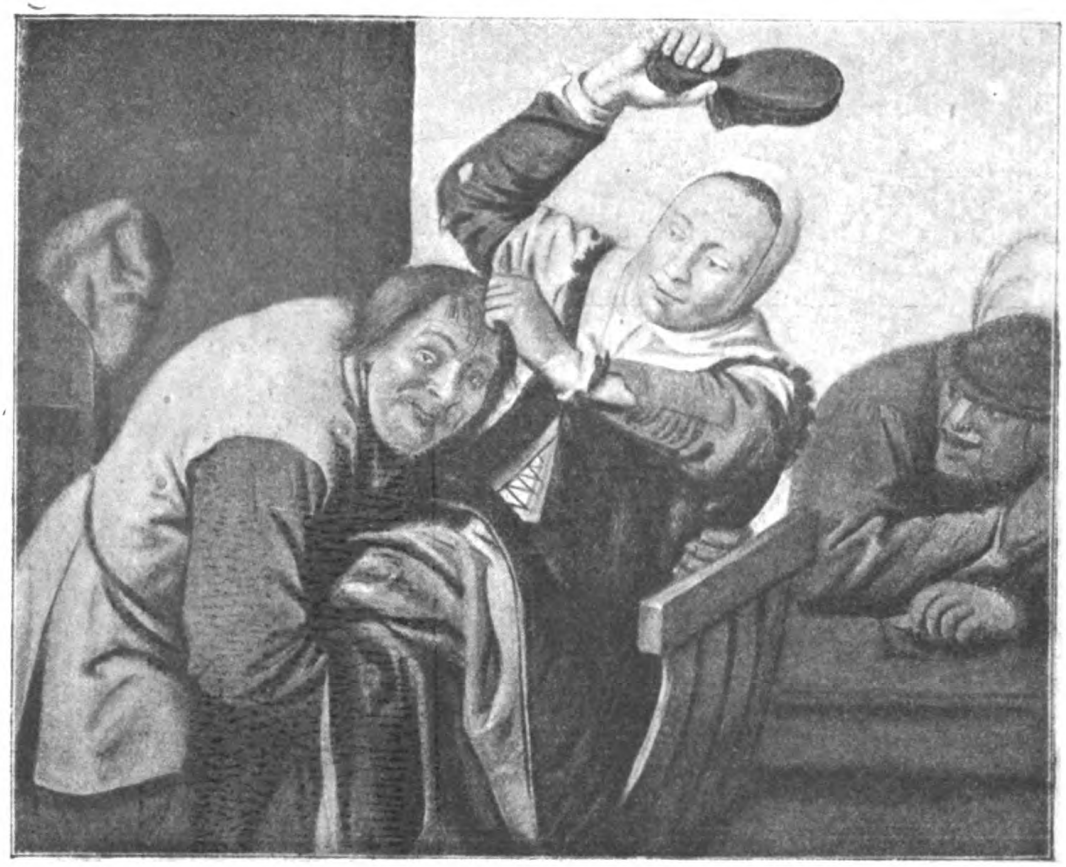
Если совершающійся переворотъ носитъ глубокій характеръ, если мѣсто господствующаго экономическаго строя занимаетъ совершенно новый, то въ исторіи воцаряется цѣлый періодъ революцій. Такъ было, напримѣръ, въ 15 и 16 вѣкахъ въ Италіи, Германіи и Франціи, въ 17 столѣтіи въ Англіи и въ 18-омъ опять во Франціи.

Само собой разумѣется, что такіе поворотные пункты въ исторіи народовъ никогда не исчерпываются одной лишь политической санкціей исторически сложившихся новыхъ формъ и оффиціальнаго устраненія тоже исторически изжитыхъ и излишнихъ силъ,—это явленіе есть лишь внѣшне обусловленная форма,—такого рода революціонныя эпохи имѣютъ всегда глубочайшее значеніе для всѣхъ формъ жизни, и именно поэтому-то онѣ являются для всѣхъ областей духа періодами творчества въ исторіи человѣчества. Такъ какъ на свѣтъ появляются здѣсь новыя силы, то въ нихъ и концентрируется, такъ сказать, вся творческая способность. Нѣтъ рѣшительно ничего, что въ такое время не было бы полно силъ, что не было бы въ полномъ расцвѣтѣ. Въ то время какъ вмѣстѣ съ старыми формами разрушаются стѣснительныя грани, искусственно преграждавшіе путь всему новому, пробуждаются къ жизни тысячи новыхъ и свѣжихъ силъ. Эта творческая сила возрастаетъ по мѣрѣ того, какъ экономическій переворотъ становится глубже и могущественнѣе, если, конечно, дѣло сводится не къ простому пересмотру, не измѣняющему самую сущность, а къ появленію совершенно новаго принципа. При такомъ коренномъ преобразованіи общества творческія способности достига-

ютъ высшей степени своего проявленія. Человѣчество чувствуетъ себя какъ бы перерожденнымъ; оно все преисполняется побѣдоноснымъ, горделивымъ чувствомъ. Всѣ препятствія устраняются съ такой легкостью, о которой прежде люди не отваживались даже и мечтать. Тысячи рукъ простираются и подымаются тамъ, гдѣ прежде не рѣшалась подняться ни одна рука,—новый порядокъ въ извѣстной мѣрѣ осознается всѣми. Каждый питаетъ тысячи надеждъ, передъ взоромъ каждаго осуществленіе завѣтныхъ замысловъ. Каждый охватывается жаждой дѣла, каждый хочетъ принимать участіе въ новомъ строительствѣ общества. Производительныя силы каждаго индивидуума въ отдѣльности и всего общества достигаютъ въ эти эпохи высшаго предѣла; сплошь и рядомъ совершаются подвиги, которые до познанія ихъ причины вызываютъ только изумленіе. Въ эти эпохи появляются, вполнѣ естественно, великіе изобрѣтатели и въ особенности великіе утописты. Въ лучшихъ и передовыхъ умахъ отражаются уже возможности и перспективы, осуществленіе которыхъ выпадаетъ на долю лишь значительно болѣе поздняго времени. Новая эпоха раскрываетъ передъ ними свою конечную цѣль, которою она должна завершиться,—логику фактовъ. Но на ряду съ утопистами нѣтъ недостатка и въ геніальныхъ умахъ, достигающихъ цѣли своихъ исканій,—человѣчество ставитъ передъ собой всегда такія задачи, которыя оно въ состояніи разрѣшить. Это слѣдуетъ изъ того важнаго факта, что задача созрѣваетъ для своего выполненія вообще лишь тогда и тамъ, „гдѣ матеріальныя условія для этого или имѣются уже налицо, или же находятся на пути къ осуществленію“ (Карлъ Марксъ).

Эта огромная сила напряженія революціонныхъ эпохъ, которая всегда влечетъ за собою цѣлый рядъ исключительныхъ, а потому и повергающихъ насъ въ изумленіе отдѣльныхъ поступковъ, является въ то же время главнѣйшимъ источникомъ идеологическаго пониманія исторіи, чрезвычайно ошибочнаго пониманія причины и слѣдствія. Такъ какъ въ эти эпохи на міровой сценѣ появлялись всегда исключительныя личности — ученые, политики, философы, поэты, художники,—то въ нихъ вмѣсто результата и послѣдствія произошедшаго глубокаго переворота видѣли ошибочно

Рубенсъ. **Отшельникъ и спящая Анджелика**. (17 вѣкъ. Импер. галлерея, Вѣна).



Жанъ Моленэръ. **Чувство.** (1637. Гаагская карт. галлерея).

Рубенсъ. **Діана и нимфы, застигнутыя сатирами.** (Музей Имп. Фридриха, Берлинъ).

причину послѣдняго. На основаніи такой ошибочной логики и возникало дальнѣйшее воззрѣніе, что только случайнымъ отсутствіемъ такихъ выдающихся личностей слѣдуетъ объяснить то, почему тогда-то и тамъ-то дѣло не дошло до болѣе или менѣе крупнаго переворота. Такимъ образомъ, идеологія конструировала капризный характеръ природы и возводила его въ степень мірового закона.

Здѣсь мы считаемъ вполнѣ умѣстнымъ не только констатировать, но и разсмотрѣть нѣсколько подробнѣе эту ошибочность идеологическаго пониманія исторіи, которое старается объяснить вещи изъ головы, а не голову изъ вещей. Въ связи съ этимъ разсмотрѣніемъ стоятъ не только тѣ выводы, которые мы постараемся извлечь для нашихъ цѣлей изъ проблемы революціонныхъ эпохъ, но и вообще всѣ заключенія, необходимыя намъ для разработки нашей темы.

Ошибочность идеологическаго пониманія исторіи можетъ быть доказана нагляднѣе и убѣдительнѣе всего на основаніи исторіи открытій и изобрѣтеній. Идеологически-традиціонное воззрѣніе сводится въ этомъ вопросѣ къ тому, что всѣ открытія и изобрѣтенія чисто случайно проистекаютъ изъ творческаго разума нѣсколькихъ особо одаренныхъ индивидуумовъ и что поэтому лишь благодаря имъ имѣютъ мѣсто всѣ крупныя техническія и соціальныя преобразованія. Взглядъ этотъ ошибоченъ во всѣхъ отношеніяхъ. То мнѣніе, что всѣ открытія и изобрѣтенія носятъ чисто случайный характеръ и зарождаются въ творческомъ мозгу немногихъ избранныхъ, опровергается уже хотя бы тѣмъ несомнѣннымъ фактомъ, что нѣтъ ни одного изобрѣтенія, которое принадлежало бы цѣликомъ одному лицу. Чрезвычайно легко показать, что въ осуществленіи всѣхъ открытій и изобрѣтеній принимали то или иное участіе тысячи человѣкъ. Это относится къ изобрѣтенію и книгопечатанія, и рентгеновскихъ лучей, и управляемаго аэростата,—во всѣхъ нихъ должны были быть налицо тысячи предпосылокъ, которыя дѣлали возможнымъ разрѣшеніе проблемы. Другими словами: каждое изобрѣтеніе есть лишь конечный результатъ дѣятельности всего общества. Столь же нетрудно показать всю ошибочность и того мнѣнія, будто открытія и изобрѣтенія влекутъ за собой соціальныя измѣненія. Справедливо какъ

разъ обратное: общественныя измѣненія обусловливаютъ собою открытія, вызываютъ изобрѣтенія или же, по крайней мѣрѣ, придаютъ выдающееся значеніе изобрѣтеніямъ, сдѣланнымъ раньше. Классическимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи является открытіе Америки. Америка была открыта еще задолго до Колумба, но никто не придавалъ этому ни малѣйшего значенія. Почему же? Да просто потому, что тамъ нечего было дѣлать, что туда не влекъ никакой интересъ, никакая общественная потребность. Интересъ къ Америкѣ появился лишь съ того момента, какъ зачатки нашего капиталистическаго развитія создали потребность въ благородныхъ металлахъ, въ новыхъ рынкахъ для сбыта и въ новыхъ рабочихъ силахъ. Лишь тогда, когда зашелъ вопросъ объ открытіи кратчайшаго пути къ миѳическому золотому краю древнихъ, открытіе Америки стало исторической необходимостью, а окончательное выполненіе этой задачи Колумбомъ—важнѣйшимъ рычагомъ переворота. То же самое нужно сказать и обо всѣхъ техническихъ изобрѣтеніяхъ. Ткацкая машина была изобрѣтена, напримѣръ, уже въ началѣ 16-го, а пароходъ въ началѣ 18-го столѣтія. Но, съ другой стороны, всѣмъ извѣстно, что важнѣйшими факторами общественнаго развитія оба эти изобрѣтенія стали лишь въ концѣ 18-го и въ началѣ 19-го столѣтія,— они появились на сцену лишь съ того момента, какъ общественное развитіе сдѣлало необходимымъ массовое производство тканей и правильныя, быстрыя пути сообщенія. Если бы было справедливо идеологическое утвержденіе, будто открытія и изобрѣтенія вызываютъ общественныя измѣненія, то техническая революція 18 столѣтія должна была бы совершиться еще въ 16 вѣкѣ. Такъ какъ этого не произошло, то тѣмъ самымъ и доказывается, что человѣческій духъ является не виновникомъ, а лишь исполнителемъ непрерывно совершающихся на протяженіи исторіи общественныхъ революцій.

Если мы примѣнимъ теперь эти различныя точки зрѣнія къ художественнымъ проявленіямъ человѣческаго духа и присоединимъ сюда еще все то, что мы говорили выше относительно сущности индивидуальнаго художественнаго творчества, то тѣмъ самымъ мы вскроемъ всѣ тѣ моменты,

торые могутъ, а при извѣстныхъ обстоятельствахъ и должны даже обусловливать собою достиженіе высшихъ точекъ развитія искусства и наступленіе новыхъ эпохъ его. Далѣе мы одновременно покажемъ, что и все содержаніе искусства этихъ эпохъ должно быть революціонно, т. е. ново; и при томъ не только одно содержаніе, но и форма. А такъ какъ вмѣстѣ съ преобразованіемъ всего соціальнаго организма возникаютъ тысячи новыхъ проблемъ, то тѣмъ самымъ мы найдемъ и объясненіе того, почему уже въ эти эпохи появляются техническія проблемы и открываются художественныя возможности, которыя становятся жизненными вопросами искусства лишь спустя столѣтія. Относительно великихъ художниковъ такихъ эпохъ справедливо то же, что и относительно великихъ утопистовъ: они представляются провидцами будущаго, передъ которыми уже въ самомъ началѣ раскрывается логика фактовъ, къ которой въ концѣ концовъ приведетъ развитіе. Геній осуществляетъ тѣмъ самымъ законы развитія, такъ сказать, въ обратномъ порядкѣ. Если каждый человѣкъ въ эмбріональномъ состояніи проходитъ всѣ тѣ стадіи развитія, которыя приходилось пройти всему человѣчеству, для того, чтобы достигнуть своей настоящей ступени, то геній, находящійся въ началѣ новаго пути развитія человѣчества, какъ бы предвосхищаетъ всѣ тѣ стадіи, черезъ которыя должно пройти человѣчество на этомъ новомъ пути. Генія современная ему эпоха не можетъ понять цѣликомъ, такъ какъ самая сущность вещей обусловливаетъ то, что лишь избранные умы способны различить конечную цѣль уже на восходѣ новаго дня. Логика фактовъ, въ данномъ случаѣ слѣдованіе за геніемъ всѣхъ его современниковъ, разбивается не о пресловутую тупость массъ, а о не достигшую еще нужнаго развитія дѣйствительность. Такое столь часто наблюдаемое въ исторіи непониманіе со стороны современниковъ, называемое обычно ихъ неблагодарностью, несомнѣнно зачастую чрезвычайно трагично для геніевъ, появляющихся въ началѣ новой эпохи; однако, трагизмъ этотъ въ исторіи неизбѣженъ, такъ какъ развитіе, только еще начинающееся, не обнаруживаетъ еще потребности въ конечной логикѣ фактовъ, которая воплощается въ открытіи, изобрѣтеніи или въ художественномъ произ-

веденіи и которая можетъ дойти до сознанія геніальныхъ умовъ уже въ первый день новаго историческаго періода.

Раскрытіе сущности и значенія революціонныхъ эпохъ способствуетъ, наконецъ, разрѣшенію еще одной, наиболѣе важной проблемы исторіи искусствъ: а именно той, что всѣ достиженія новыхъ высотъ искусства и всѣ высшія стадіи развитія послѣдняго совпадаютъ лишь съ тѣми историческими эпохами, въ которыхъ внутри общества совершается экономическій переворотъ, такъ какъ лишь въ эти эпохи происходитъ концентрація творческаго элемента. Попробуйте разсмотрѣть съ этой точки зрѣнія всю исторію нашей культуры и искусства, и вы убѣдитесь, что любой періодъ этой исторіи дастъ вамъ либо положительное, либо отрицательное подтвержденіе этого обстоятельства. Столь же несомнѣннымъ представляется, конечно, и то, что каждый періодъ расцвѣта искусства можетъ совпадать исключительно съ періодомъ экономическаго подъема.

Если сущность революціонныхъ эпохъ объясняетъ намъ наступленіе новыхъ эпохъ въ искусствѣ и неожиданное достиженіе имъ исключительной высоты, то упадокъ революціонныхъ силъ и тенденціи, воцаряющіяся вмѣстѣ съ тѣмъ въ обществѣ, даютъ намъ объясненіе, съ одной стороны, упадка искусства, съ другой же,—появленія принципа „искусство для искусства“, съ которымъ намъ постоянно приходится сталкиваться.

Историческое развитіе въ послѣ - революціонную эпоху совершается приблизительно слѣдующимъ образомъ: когда революціонное движеніе выполняетъ свою историческую задачу, то стремленіемъ новаго господствующаго класса,—ибо къ воцаренію такого новаго класса сводится вся революціонная тенденція времени, поскольку она, конечно, одерживаетъ побѣду,—является использованіе своего господства въ собственныхъ интересахъ; новый классъ хочетъ прибрать возможно болѣе сохраннѣе плоды своей жатвы. Такое благородное стараніе имѣетъ, однако, шансы на успѣхъ лишь въ томъ случаѣ, если новый господствующій классъ постарается одновременно убрать возможно скорѣе изъ общественной жизни все то, что не только можетъ нанести ущербъ его господству, но хотя бы только помѣшать его попыт-

кам использовать это господство. Мѣшать въ этомъ смыслѣ можетъ прежде всего революціонное содержаніе требованій, предъявляемыхъ ко времени: самой сущностью революціонныхъ требованій объясняется то, что изъ нихъ, соотвѣтственно ни на моментъ не останавливающемуся развитію, извлекаются все новые и новые выводы. Пропаганда же такой тенденціи связана съ наличностью постояннаго возбужденія. Такъ какъ, однако, возбужденіе считается наибольшей помѣхой для всякаго спокойнаго использованія плодовъ побѣды, то новый господствующій классъ, одержавшій такую побѣду, всегда первымъ дѣломъ отказывается отъ революціоннаго содержанія своихъ же требованій. Иногда въ первый же день побѣды. Обычной мотивировкой служитъ: „въ интересахъ порядка"; такъ говорили въ 16, въ 17 и въ 18 столѣтіяхъ, такъ говорили всегда и повсюду,—на самомъ же дѣлѣ это всегда и повсюду дѣлалось въ хорошо сознаваемыхъ собственныхъ интересахъ, въ цѣляхъ спокойнаго и успѣшнаго использованія завоеваннаго господства. Благодаря этому маятникъ общественнаго настроенія замедляетъ свое движеніе, онъ не качается уже съ той интенсивностью, которая была ему свойственна прежде, онъ не достигаетъ уже въ своемъ устремленіи крайнихъ точекъ, а качается лишь въ предѣлахъ банальной логики достижимаго. Несомнѣнно, что въ нѣдрахъ такого новаго общества тотчасъ же пробуждаются новыя революціонныя силы, которымъ становится тѣсно въ рамкахъ новаго строя, но силы эти проявить своего дѣйствія еще не могутъ, такъ какъ въ дѣйствительности не развились еще возможности осуществленія.

Такого рода явленія мы можемъ наблюдать при каждомъ движеніи на всемъ протяженіи міровой исторіи, безразлично, при классовомъ ли движеніи въ національныхъ рамкахъ, или въ болѣе обширныхъ рамкахъ международнаго преобладанія. Явленіе это вполнѣ обосновано и внутренними причинами, оно дѣйствительно вполнѣ „въ порядкѣ вещей". Каждый классъ можетъ представлять лишь одну опредѣленную стадію экономическаго развитія: классовое господство есть лишь политическая формула опредѣленнымъ образомъ ограниченнаго состоянія. Если бы революціонныя тенденціи выставленныхъ первоначально программныхъ требованій

выходили за предѣлы этого состоянія, то соотвѣтственное приспособленіе обусловило бы новыя организаціонныя формы, а вмѣстѣ съ тѣмъ повело бы и къ самоотреченію. Однако, никогда еще въ исторіи ни одинъ классъ не отрекался отъ самого себя, а, наоборотъ, старался какъ можно дольше сохранить свое господство. Какъ только поэтому побѣдоносный классъ начинаетъ сознавать, что подъ нимъ заколебалась бы почва, если бы онъ сталъ послѣдовательно проводить въ жизнь свою программу, такъ тотчасъ же съ нимъ происходитъ вышеописанная метаморфоза.

Само собой разумѣется, что послѣдняя не совершается мгновенно. Но какъ только она становится господствующей тенденціей, такъ соотвѣтственно прежде развившимся факторамъ должна претерпѣть измѣненіе и сущность духовнаго облика времени,— его революціонная тенденція должна исчезнуть. И она дѣйствительно исчезаетъ очень быстро.

Въ той же мѣрѣ, какъ изъ жизни исчезаетъ лихорадочное и неудержимое стремленіе къ достиженію высшихъ жизненныхъ пунктовъ,— что зачастую связано также съ величайшими опасностями, — въ той же мѣрѣ исчезаетъ и творческій моментъ. И при томъ, естественно, во всѣхъ областяхъ духовной жизни. И здѣсь повсюду развивается тенденція къ пользованію, къ наслажденію, къ эксплоатаціи. Въ искусствѣ эта тенденція выражается въ развитіи техническихъ проблемъ искусства; вслѣдъ за этимъ само собой появляется особое возвеличеніе формы, которое въ концѣ концовъ превращается въ своего рода культъ, въ принципъ „искусство для искусства". Форма стоитъ превыше всего. Развитіе по направленію къ этому принципу совершается тѣмъ же темпомъ, какимъ господствующее классовое теченіе приближается къ нулевой точкѣ революціонной энергіи. Когда эта нулевая точка достигнута, то принципъ „искусство для искусства" становится уже общимъ эстетическимъ лозунгомъ. Все, что противорѣчитъ ему, не только остается непонятнымъ, но и считается непосредственно враждебнымъ. Это также въ силу вышеупомянутаго закона представляется вполнѣ естественной логикой фактовъ: такъ какъ „искусства въ себѣ", которое стояло бы внѣ своего времени и потребностей, не существуетъ, а есть всегда лишь классо-

вое искусство, то и теперь оно не можетъ быть ни чѣмъ инымъ, какъ именно выразителемъ новыхъ жизненныхъ потребностей и цѣлей того класса, которому оно даетъ особую идеологію. Эту новую задачу оно и выполняетъ, выкидывая знамя съ лозунгомъ „искусство для искусства". Довольно борьбы, хочется наслажденій, но наслажденій не для голодныхъ, а наслажденій утонченныхъ, такихъ, какія нужны сытому и пресыщенному, для котораго на первомъ планѣ стоитъ именно утонченность. Таковъ результатъ каждой культуры...

Выше мы указывали на то, что мы отнюдь не имѣемъ въ виду дать здѣсь столь недостающую въ настоящее время естественную исторію искусства,— въ нашу задачу входитъ лишь набросать главныя основныя черты. Эту задачу, надѣемся, мы здѣсь выполнили. Но, какъ ни общи и ни отрывочны наши указанія, мы все же полагаемъ себя въ правѣ утверждать, что эти основныя черты должны стать единственно прочнымъ базисомъ для разрѣшенія вопроса „почему" въ искусствѣ. Въ равной мѣрѣ мы считаемъ себя въ правѣ сказать, что обходить ихъ молчаніемъ равносильно оставленію безъ отвѣта этихъ основныхъ вопросовъ,— въ данномъ случаѣ надо признать, что далеко не всѣ пути ведутъ въ Римъ.

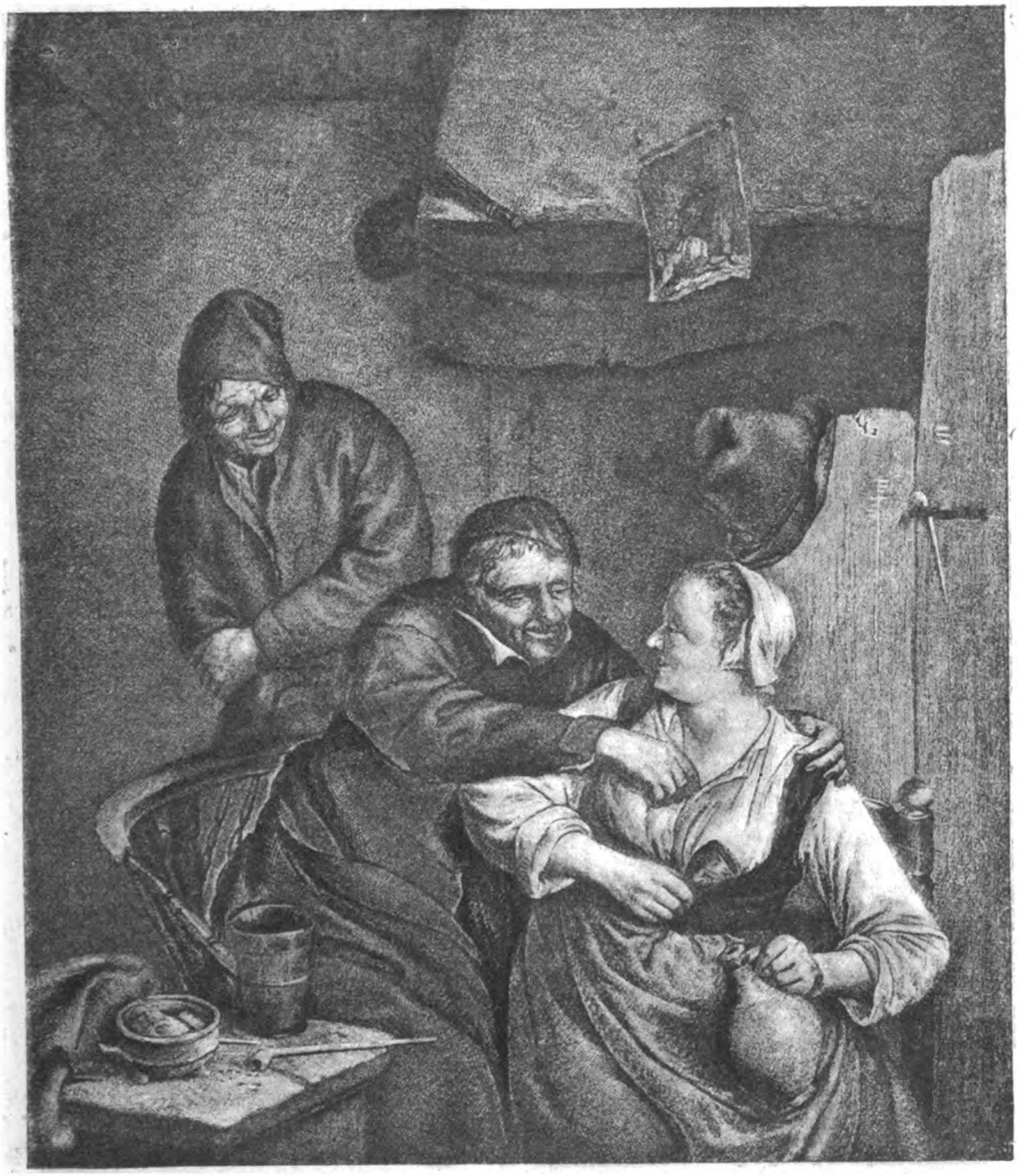
* * *

Нашей дальнѣйшей задачей является провѣрка выставленныхъ нами точекъ зрѣнія на основаніи дѣйствительности или, наоборотъ, объясненіе дѣйствительности при помощи выведенныхъ нами основныхъ принциповъ. Задача эта можетъ быть выполнена нами, правда, въ томъ же ограниченномъ масштабѣ. Подобно тому, какъ выше рѣчь могла итти лишь о томъ, чтобы намѣтить основныя, общія черты, такъ и здѣсь мы ограничимся лишь нѣсколькими доказательными экспериментами.

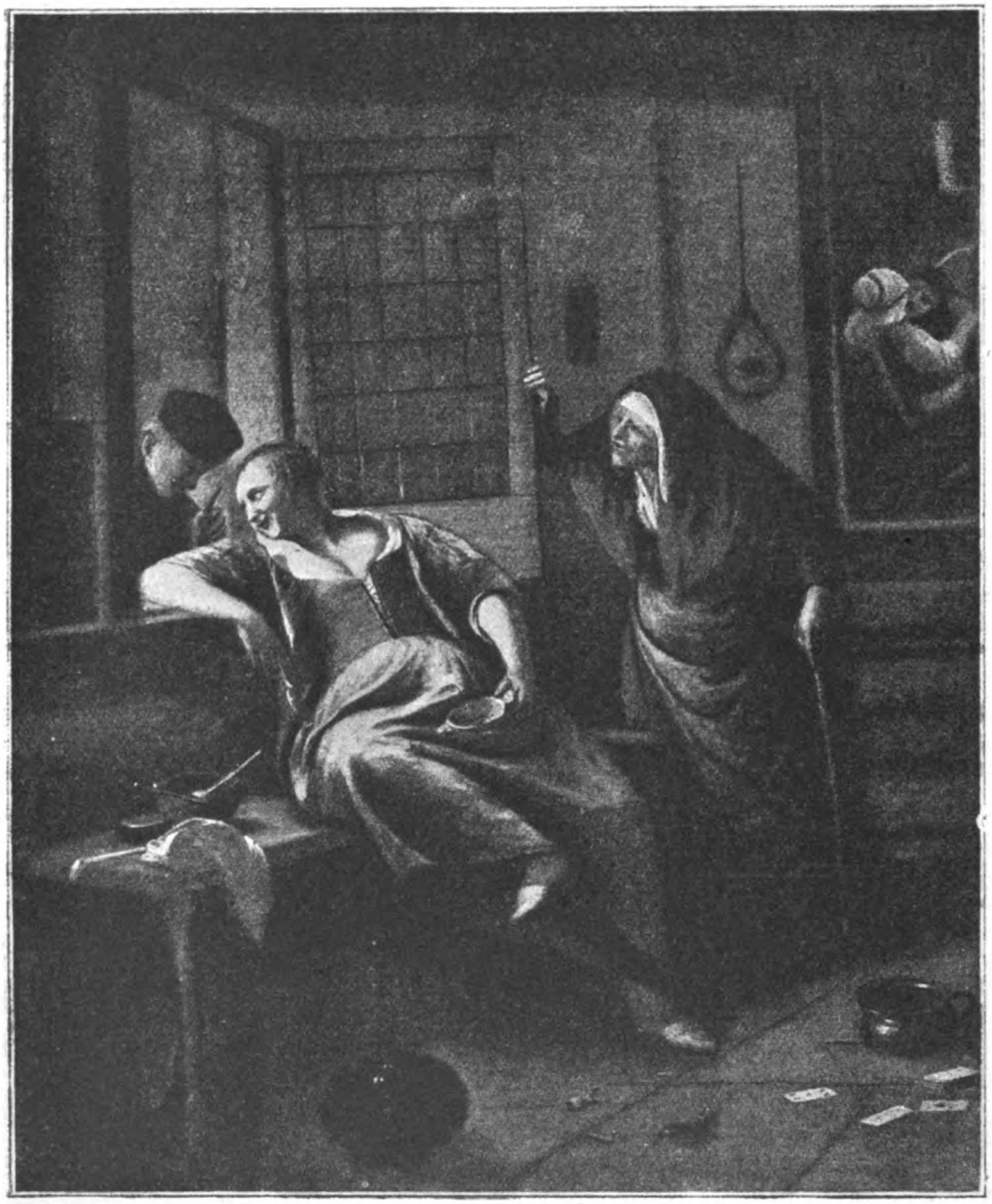
Выше мы исходили изъ утвержденія, что индивидуальное художественное творчество связано съ опредѣленной ступенью развитія денежнаго хозяйства. Правильность этого положенія можетъ быть доказана развитіемъ любой страны.

Оставаясь въ предѣлахъ новѣйшаго времени, достаточно задаться вопросомъ, гдѣ происходило сперва въ концѣ среднихъ вѣковъ развитіе городской культуры. Отвѣтъ будетъ гласить: въ сѣверной Италіи. Здѣсь впервые въ Европѣ городъ достигъ своего пышнаго расцвѣта. Сѣверная Италія цѣлыя столѣтія была большой проходной дорогой для всего иноземнаго движенія въ Римъ; сѣверная Италія служила кромѣ того важнѣйшимъ собирательнымъ пунктомъ для многочисленныхъ крестовыхъ походовъ. Вслѣдствіе этого здѣсь раньше всего образовалось многочисленное и весьма богатое купеческое сословіе. Здѣсь устроились помимо этого еще и папскіе банкиры, такъ какъ въ сѣверо-итальянскихъ городахъ у папъ были зачастую болѣе вѣрные и надежные союзники, нежели въ самомъ Римѣ, гдѣ различные претенденты на папскій престолъ подвергали часто опасности политическую ситуацію, status quo. Поэтому папы считали болѣе правильнымъ держать свои капиталы внѣ Рима. Сѣверо-итальянскіе банкиры играли въ то время почти такую же роль, какъ въ 19 вѣкѣ англійскій банкъ. Въ виду всего этого своего перваго и пышнаго расцвѣта денежное хозяйство достигло именно въ сѣверной Италіи. Если мы зададимся вторымъ вопросомъ: гдѣ впервые встрѣчаются въ Европѣ могущественные памятники искусства, гдѣ впервые архитектурныя сооруженія поднимаются горделиво къ небу, гдѣ слѣдуетъ искать зарожденія ранняго Ренессанса? — то отвѣтъ будетъ гласить опять-таки: въ сѣверной Италіи. Быстро и могуче развивавшіеся и росшіе города сѣверной Италіи, — вотъ очаги ранняго Ренессанса.

То, что даетъ намъ Италія, показываетъ и всякая другая страна. Обратимся ли мы къ Испаніи, къ Франціи или къ Германіи, — повсюду возникновеніе искусства связано съ образованіемъ или съ развитіемъ городовъ. Оно процвѣтало только тамъ, гдѣ воздвигалъ свои неприступныя твердыни капиталъ, этотъ преимущественный факторъ новаго экономическаго строя. Обративши свой взглядъ на Германію, мы увидимъ города Кельнъ, Страсбургъ, Базель, Нюрнбергъ, Ульмъ,—широкую торговую дорогу съ сѣвера на югъ, узловые пункты торговли, въ которыхъ неограниченно властвовало новое господствующее сословіе, гдѣ доминировалъ



Адріанъ Остадъ. **Крестьянскія шутки.** (17 вѣкъ).



Стинъ. **Въ публичномъ домѣ.**

торговый капиталъ,—тамъ раньше всего вознеслись къ небесамъ величественные соборы и храмы, тамъ мы находимъ въ настоящее время старѣйшіе художественные памятники новой эпохи. Помимо этихъ городовъ такіе же памятники мы встрѣчаемъ только въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ прежде тоже били естественные источники богатства. Такъ, напримѣръ, въ Саксоніи. Здѣсь искусство было вызвано къ жизни горными богатствами. И не только въ Саксоніи,—горныя богатства повсюду дѣлали свое дѣло. Нѣдра земли въ Богеміи и трудолюбивыя руки, сумѣвшія ими воспользоваться, воздвигли въ 14-омъ столѣтіи въ Прагѣ сотни башенъ и

Мессалина наряжается для посѣщенія публичнаго дома.
(Сатирическая камея).

создали старое богемское искусство. То же самое наблюдаемъ мы и въ Тиролѣ. Почему когда-то, въ 15 и 16 вѣкахъ, существовало специфическое тирольское искусство, а теперь его больше нѣтъ ни слѣда? Да потому, что въ то время Тироль игралъ гораздо большую экономическую и политическую роль, чѣмъ теперь. Здѣсь тоже объединяется цѣлый рядъ различныхъ, весьма важныхъ факторовъ. Тироль былъ воротами торговли съ Италіей и важнѣйшимъ путемъ въ Римъ. Кромѣ того въ Тиролѣ процвѣтало въ то время горное дѣло, наибольшее въ Европѣ послѣ саксонскаго и богемскаго. Здѣсь нужно упомянуть о томъ, что въ то время было лишь двѣ отрасли промышленности, которыя

обыкновенно вели къ богатству, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ политической силѣ: это было шерстоткачество и добываніе серебра.

Слѣдующимъ доказательствомъ того факта, что искусство всецѣло построяется на развитіи городовъ и только въ нихъ находитъ себѣ пищу для дальнѣйшаго процвѣтанія, служитъ то обстоятельство, что повсюду, гдѣ жизнь текла въ строгой изолированности отъ городской культуры, какъ, напримѣръ, въ отрѣзанныхъ отъ всего міра городахъ, наиболѣе долго сохранился средневѣковый стиль. Въ монастыряхъ въ искусствѣ господствовалъ зачастую еще средневѣковый аскетизмъ, между тѣмъ какъ въ свѣтѣ, по ту сторону горъ, все было уже озарено яснымъ пониманіемъ дѣйствительности и сіяющей радостью жизни. Такъ какъ при мало развитыхъ средствахъ сообщенія въ средніе вѣка было вполнѣ естественно рѣзкое разграниченіе между городомъ и монастыремъ, которое продолжалось чрезвычайно долгое время, то и тутъ мы имѣемъ простѣйшее историко-экономическое объясненіе того факта, почему въ 14 и 15 столѣтіяхъ было вполнѣ въ порядкѣ вещей существованіе двухъ художественныхъ стилей, раздѣленныхъ между собой весьма продолжительными фазами развитія. Чрезвычайно продолжительное сохраненіе средневѣковаго искусства представляется вполнѣ послѣдовательнымъ и съ экономической точки зрѣнія; оно всецѣло обусловливается первоначально весьма примитивными средствами сообщенія, которыя дѣлали невозможнымъ общій, одновременный переворотъ. Выражаясь фигурально, можно сказать: новый экономическій принципъ проложилъ себѣ первоначально лишь широкіе пути въ дѣвственномъ лѣсу натуральнаго хозяйства, чтобы соединить между собою тѣ пункты, гдѣ естественный ходъ развитія привелъ также къ новому принципу, къ денежному хозяйству; въ стороны же движеніе совершалось лишь весьма и весьма медленно. Средневѣковое искусство, коренившееся въ феодальномъ общественномъ строѣ, могло несмотря на это продолжать свое пышное процвѣтаніе и не должно было вовсе вымирать, такъ какъ по обѣимъ сторонамъ новаго пути феодальный строй продолжалъ быть налицо въ полной своей неприкосновенности. Тамъ же,

гдѣ экономическія условія въ силу географическихъ данныхъ были склонны къ измѣненію, тамъ новое искусство естественно было вызвано къ жизни, не затронувъ, однако, при этомъ нисколько стараго, феодальнаго, съ которымъ ему вовсе не приходилось и сталкиваться. Если же все-таки гдѣ-либо такое столкновеніе и происходило, то старое искусство оказывалось тотчасъ же побѣжденнымъ; переходное время совершенно отсутствовало, такъ какъ новое было уже налицо въ готовомъ видѣ,—ему не приходилось претерпѣвать долгое развитіе.

На возможное возраженіе, будто въ городѣ движущей силой искусства являлся не только капиталъ, но также, напримѣръ, и мелкая буржуазія, ремесленный строй и т. п., слѣдовало бы отвѣтить: совершенно справедливо, ремесло было тоже однимъ изъ важнѣйшихъ рычаґовъ искусства, но и оно выступало не въ лицѣ отдѣльныхъ своихъ представителей, а въ лицѣ цеха, игравшаго роль заказчика; такимъ образомъ здѣсь опять передъ нами сила капитала, и существо дѣла отъ этого нисколько не мѣняется. Организація есть не что иное, какъ совокупность единичныхъ силъ, слабыхъ въ своемъ изолированномъ состояніи, въ общую силу, могущественную и производительную благодаря концентраціи.

Не менѣе убѣдительное доказательство того, что ясно выраженное развитіе города служитъ родоначальникомъ интенсивнѣйшаго индивидуальнаго творчества, можетъ быть получено и отрицательнымъ путемъ. Если искусство связано съ развитіемъ городовъ и если развитіе искусства аналогично всегда имѣющемуся налицо движимому капиталу, т. е. если оно находитъ себѣ тѣмъ болѣе интенсивное выраженіе, чѣмъ обширнѣе этотъ капиталъ, то, съ другой стороны, тамъ, гдѣ города образуются наиболѣе поздно и денежное хозяйство остается на примитивной ступени, гдѣ горожанинъ скорѣе земледѣлецъ, нежели купецъ, тамъ наиболѣе поздно должно совершаться и самостоятельное развитіе искусства. И дѣйствительно, это служитъ отличительнымъ признакомъ такихъ странъ. Съ поразительной легкостью можетъ быть показано, что индивидуальное художественное творчество совершенно отсутствуетъ въ странахъ съ чи-

стымъ натуральнымъ хозяйствомъ. Оно не встрѣчается даже въ странахъ, носящихъ по преимуществу аграрный характеръ. Мы имѣемъ полное основаніе утверждать: чѣмъ сильнѣе и чѣмъ дольше преобладаетъ въ странѣ аграрный характеръ, тѣмъ менѣе интенсивно и тѣмъ медленѣе развивается въ ней искусство. Примѣры: Россія, Венгрія, Норвегія, сѣверная Германія. Аграрныя страны суть страны безъ искусства. Столь печальное отсутствіе искусства въ сѣверной Германіи оставалось до сихъ поръ совершенно непонятнымъ для большинства. Вышесказанное и является разрѣшеніемъ этой загадки. На сѣверѣ Германіи весьма долго преобладало натуральное хозяйство и весьма поздно развилось интенсивное денежное. Это единственное и при томъ вполнѣ исчерпывающее объясненіе того, почему эта часть Германіи,— исключая, понятно, ганзейскихъ городовъ,—никогда не играла существенной роли въ общемъ развитіи искусства, что тамъ вообще не было слѣдовъ художественнаго творчества, что первые проблески такого творчества появились тамъ лишь въ 18-мъ столѣтіи и что вплоть до 19 столѣтія они продолжали носить весьма скудный и жалкій характеръ.

Тѣмъ же отрицательнымъ путемъ мы можемъ получить весьма убѣдительное доказательство и нашего второго положенія: а именно того, что для возможности возникновенія индивидуальнаго художественнаго творчества необходимы еще особыя движуіщя силы въ формѣ потребностей. Если классовыя противорѣчія и неотступно сопутствующая имъ роскошь служатъ важнѣйшими рычагами развитія и процвѣтанія искусства, то отсюда мы естественно можемъ вывести то, что искусство должно пасть и исчезнуть повсюду тамъ, гдѣ доминируетъ тенденція къ устраненію классовыхъ противорѣчій и къ уничтоженію роскоши. Если мы окинемъ взглядомъ историческій ходъ развитія съ этой точки зрѣнія, то увидимъ, что этотъ выводъ находитъ себѣ полное подтвержденіе повсюду, гдѣ имѣется налицо такого рода движеніе. При этомъ тутъ можетъ итти рѣчь, конечно, только о такихъ движеніяхъ, которыя отличаются особой интенсивностью и на продолжительное время подчиняютъ своей власти болѣе или менѣе обширныя мѣстности и болѣе или менѣе многочисленныя части населенія. Образцомъ такого

НАРУШЕННЫЙ УКРОМНЫЙ УГОЛОКЪ.
Анонимная французская литографія.

Графическое заведеніе „ДРУКАРЬ", Москва.

движенія могутъ служить движенія гусситовъ и анабаптистовъ.

Основныя тенденціи обоихъ этихъ движеній состояли въ практическомъ осуществленіи христіанскаго коммунизма. Послѣдній требовалъ, чтобы образъ жизни каждаго былъ ограниченъ въ пользу всѣхъ окружающихъ, чтобы ни у кого не было больше, чѣмъ у другихъ, чтобы никто не терпѣлъ нужду. Этотъ принципъ не осуждалъ ничего такъ рѣзко, какъ именно роскошь. Въ періодъ неразвитого товарнаго производства осужденіе роскоши было вполнѣ послѣдовательно, такъ какъ тутъ роскошь могла имѣть мѣсто дѣйствительно только за счетъ всего общества. Въ силу необходимости осужденіе должно было прежде всего направиться въ сторону наиболѣе дорогой формы роскоши, искусства. Исторически доказуемымъ результатомъ этой тенденціи и является то, что ни одно художественное произведеніе не запечатлѣло въ себѣ наличности этихъ движеній и ихъ сравнительно продолжительнаго господства. Движенія эти нашли себѣ выраженіе исключительно въ сатирическихъ нападкахъ, которыми они обрушивались на своихъ враговъ, или же въ лучшемъ случаѣ въ каррикатурахъ, исходившихъ отъ ихъ противниковъ. То, что показываютъ намъ въ этомъ отношеніи гусситское и анабаптистское движенія, то подтверждаютъ и другія, аналогичныя; во всѣхъ нихъ искусство было мертво. Иногда его убивали даже насильственно; вспомнимъ хотя бы истребленіе картинъ. Даже это должно быть признано вполнѣ послѣдовательнымъ. Но совершенно въ другомъ смыслѣ, чѣмъ это можетъ показаться съ перваго взгляда. Поверхностные изслѣдователи этого явленія впадали всегда въ непростительную ошибку, утверждая, будто оно знаменуетъ собою побѣду анти-культурныхъ элементовъ надъ культурными. Это совершенно безсмысленно. Уничтоженіе искусства никогда не было для этихъ движеній цѣлью борьбы, а всегда лишь боевымъ лозунгомъ. Съ искусствомъ боролись столь радикальными средствами потому, что оно, въ качествѣ главнаго аттрибута потребности въ роскоши, служило наиболѣе рѣзко выраженнымъ сопутственнымъ явленіемъ тенденціи къ классовымъ противорѣчіямъ, носителями которой являлись богатые, и потому еще

что оно стояло въ рѣзкомъ противорѣчіи съ собственными потребностями.

Сюда же относится и общеизвѣстный упрекъ въ ненависти къ искусству, выдвигаемый противъ реформаціи. Безусловно нельзя отрицать того факта, что реформація отнюдь не плодотворно вліяла на развитіе искусства. Однако, и здѣсь рѣчь шла не о принципіальной враждѣ къ искусству, а лишь о непріязни къ нему въ переносномъ смыслѣ. Такъ называемое отсутствіе фантазіи у протестантизма было обусловлено чисто экономически истиннымъ содержаніемъ реформаціоннаго движенія. Послѣднее же въ конечномъ счетѣ никогда не было ничѣмъ инымъ, какъ борьбой эксплоатируемой массы съ эксплоатаціей папства; современники понимали это гораздо лучше, чѣмъ большинство позднѣйшихъ исторіографовъ реформаціи. Если эта борьба устремлялась, между прочимъ, и на изображенія святыхъ, то послѣднія служили также лишь олицетвореніями папской эксплоатаціи. Такимъ образомъ, и здѣсь враждебное отношеніе къ искусству не было цѣлью борьбы, а лишь боевымъ лозунгомъ. Это съ одной стороны. Съ другой же, ослабляя въ матеріальномъ отношеніи церковь и требуя въ первую голову прекращенія матеріальнаго могущества церкви, реформація лишала ее вмѣстѣ съ тѣмъ и возможности быть заказчицей для искусства. Реформатская церковь стала, такъ сказать, церковью бѣдныхъ, въ противоположность къ католической, которая въ извѣстномъ смыслѣ осталась церковью богатыхъ. Такимъ образомъ не изъ-за отсутствія художественнаго импульса и не потому, что религіозность протестантизма была менѣе интенсивной, исчезли изъ церквей изображенія святыхъ и иконы, а просто-напросто вслѣдствіе отсутствія матеріальныхъ движущихъ силъ. Одно обусловило другое: ограниченіе папской эксплоатаціи завершилось ограниченіемъ роскоши. Бѣдность стала программой дня, добродѣтелью.

* * *

Если возникновеніе и развитіе искусства зависитъ вообще отъ наличности потребностей, то тенденція этихъ потреб-

ностей должна естественно обусловливать и то, какое именно искусство разовьется въ данной странѣ; экономическая организація націи должна обусловливать содержаніе и эмоціональную цѣнность искусства. Такъ оно и было всегда въ дѣйствительности.

Общеизвѣстно, напримѣръ, преобладаніе въ искусствѣ нѣмецкаго Ренессанса такъ называемыхъ, чисто нѣмецкихъ семейныхъ наклонностей. Ни въ какой другой странѣ искусство не изображало такъ правдиво семейную жизнь, какъ то мы наблюдаемъ въ нѣмецкихъ изображеніяхъ Маріи и

Средневѣковая миніатюра.

Іосифа. Между тѣмъ это есть не что иное, какъ художественное послѣдствіе тогдашняго общественнаго строя Германіи. Мелкое ремесло было въ то время преобладающимъ типомъ экономическаго развитія Германіи, и никакая другая страна не имѣла столь ясно выраженной мелкобуржуазной физіономіи. Между тѣмъ мелкобуржуазный строй находитъ всегда свое выраженіе въ развитіи семейной жизни именно потому, что такая жизнь является для него экономической необходимостью.

Другимъ общеизвѣстнымъ явленіемъ, относящимся одинаково къ искусству всѣхъ странъ, служитъ то, что дьяволъ

въ произведеніяхъ средневѣковаго искусства и вообще по-тогдашнимъ понятіямъ представляется въ образѣ простого, добраго малаго, шутника и насмѣшника, между тѣмъ какъ дьяволъ Ренессанса изображается уже всегда безжалостнымъ, страшнымъ мучителемъ. Это различіе есть тоже не что иное, какъ правдивое отраженіе измѣнившихся соціальныхъ условій, которыя повлекли за собою новый экономическій строй, такъ какъ и религіозныя представленія являются всегда ничѣмъ инымъ, какъ только идеологизаціей дѣйствительной жизни. Бѣдность, нужда,—самый адъ,—все это было вполнѣ невинно въ эпоху натуральнаго хозяйства. Иначе обстояло дѣло въ Ренессансѣ. Новое время, которому положилъ начало новый экономическій строй, представило передъ массами весь ужасъ нужды и лишеній. Теперь уже адъ и его повелитель не могли представляться людямъ въ простомъ, иногда даже комичномъ свѣтѣ, теперь адъ долженъ былъ, естественно, казаться вмѣстилищемъ самыхъ страшныхъ страданій, а дьяволъ—жестокимъ и кровожаднымъ мучителемъ.

Третьимъ интереснымъ фактомъ представляется то, что въ 15-столѣтіи въ искусствѣ повсюду начинаетъ появляться портретъ. До тѣхъ поръ изображенія удостоивались только короли, да и тѣ были въ большинствѣ случаевъ типами. Съ 15 вѣка въ искусствѣ появились портреты купцовъ, бургомистровъ, поэтовъ, художниковъ и т. п. Это тоже служитъ лишь выраженіемъ измѣнившагося общественнаго порядка. Возникновеніе буржуазіи и ея превращеніе въ господствующій классъ принесло съ собою освобожденіе отдѣльной личности и привело къ индивидуализму. Такимъ образомъ, и въ искусствѣ мѣсто типическаго занялъ отличительный признакъ средневѣковаго искусства, индивидуальность. Типы превратились въ портреты. Первой формой послѣднихъ были портреты „жертвователей". На картинахъ, которыя жертвовали въ церкви, въ изображеніи святыхъ можно было всегда подмѣтить черты лица жертвователя. Люди старались теперь прославлять уже не только божество, какъ нѣкогда монастырскіе художники, но въ гораздо большей мѣрѣ самихъ себя.

Насколько преобладаніе извѣстной художественной техники данной страны обусловливается даннымъ обществен-

Рубенсъ. **Влюбленный пастухъ**. (17 вѣкъ. Старая Пинакотека, Мюнхенъ).

Фурини. **Лотъ и его дочери** (Прадо, Мадридъ).

Крестьяне за заборомъ. Гравюра Бегама

нымъ строемъ ея, доказываетъ наглядно нѣмецкое искусство 16 столѣтія своей, специфически ей присущей особенностью. Каждому сразу бросается въ глаза, что въ то время ни въ одной другой странѣ не было столькихъ мелкихъ мастеровъ и что особенно гравюра на деревѣ нигдѣ не играла такой выдающейся роли, какъ въ Германіи. Ни одинъ болѣе или менѣе крупный итальянскій, французскій или испанскій художникъ не вкладывалъ такого усердія и старанія въ гравюры по дереву, какъ большинство нѣмецкихъ мастеровъ, изъ которыхъ въ ту эпоху можно назвать лишь немногихъ, въ произведеніяхъ которыхъ не играла бы наиболѣе видной роли рѣзьба по дереву. Это явленіе обусловливается той исторической миссіей, которую принуждена была взять на себя въ то время Германія. Этимъ-то и объясняется всецѣло выдающаяся роль названной отрасли искусства. Главнѣйшей цѣлью всей реформаціи было экономическое отдѣленіе Германіи отъ Рима. Вслѣдствіе этого уже въ 16 вѣкѣ велась въ Германіи ожесточенная политическая и религіозная борьба. Рѣшающими въ этой великой борьбѣ должны были быть массы; это обусловливалось какъ новымъ экономическимъ строемъ, такъ и тѣмъ обстоятельствомъ, что тутъ рѣчь шла не объ эмансипаціи отдѣльныхъ индивидуумовъ, а объ освобожденіи широкихъ народныхъ массъ изъ цѣпкихъ когтей папской эксплоатаціи. Поэтому-то и нужно было насколько можно рельефнѣе показать этимъ массамъ частную и публичную мораль и политическіе интересы эпохи, а также придать особую пластическую ясность и религіознымъ потребностямъ. Далѣе нужно было вырвать повсюду почву изъ-подъ устарѣлыхъ понятій и взглядовъ, осудить ихъ навѣки и въ то же время распространить и возвеличить другіе, новые. Это совершалось день изо дня даже въ самыхъ отдаленныхъ уголкахъ Германіи; ибо повсюду еще у старой эпохи были свои вѣрные клевреты и агенты. Чтобы, однако, имѣть возможность дѣйствительно успѣшно говорить съ массами, необходимо было особое, легко понятное и вообще легкое средство агитаціи, средство, при помощи котораго можно было бы такимъ образомъ популяризировать объекты спора, чтобы они становились понятными какъ простому крестьянину, такъ и горожанину. Такое важное

средство и представляла рѣзьба по дереву. Она была въ то время вообще единственнымъ средствомъ для продолжительной, неустанной агитаціи. При разсмотрѣніи этого времени не слѣдуетъ никогда упускать изъ виду того обстоятельства, что народъ въ большинствѣ своемъ былъ тогда безграмотенъ. Гравюра по дереву была поэтому ничѣмъ инымъ, какъ всѣмъ понятнымъ языкомъ того времени. Разумѣется, уже и въ то время не отказывались ни отъ печатнаго, ни отъ произнесеннаго слова. Но если первое было совершенно недоступно большинству,—въ лучшемъ случаѣ оно могло знакомиться съ нимъ, если его читали вслухъ другіе,—то второе очень скоро исчезало безслѣдно, хотя, быть можетъ, и не такъ скоро, какъ сейчасъ. Поэтому-то оба требовали себѣ дополненія, которое кромѣ того содержало бы въ себѣ всю суть дѣла и тѣмъ самымъ оказывало бы непосредственно агитаціонное дѣйствіе. Этимъ необходимымъ дополненіемъ и было иллюстраціонное освѣщеніе спорныхъ вопросовъ. Такое освѣщеніе было доступно всѣмъ и каждому, оно могло быть постоянно у всѣхъ на глазахъ. Это-то и способствовало развитію рѣзьбы по дереву. Благодаря ей каждая мысль могла быть умножена въ любое количество разъ, могла стать достояніемъ будущихъ поколѣній. Это было наипростѣйшимъ и наиболѣе дешевымъ средствомъ репродукціи. Такимъ образомъ, развитіе рѣзьбы по дереву было въ Германіи высшей потребностью времени, и поэтому-то оно и достигло такихъ огромныхъ размѣровъ. Это въ высшей степени простое, экономическое объясненіе его процвѣтанія. Нѣтъ ничего удивительнаго, что упадокъ этой отрасли искусства наступилъ въ тотъ моментъ, когда главная борьба кончилась, что, между прочимъ, совпало также съ пониженіемъ покупательской силы широкихъ массъ въ Германіи.

Отрицательнымъ путемъ то же самое можетъ быть доказано на примѣрѣ Франціи. Во Франціи въ 16 столѣтіи рѣзьба по дереву играла несравненно менѣе важную роль. Это также вполнѣ послѣдовательно. Съ одной стороны, Франція не находилась въ такой зависимости отъ Рима, какъ Германія, такъ какъ абсолютная княжеская власть была въ ней развита гораздо больше; съ другой стороны,

вслѣдствіе этого сильнаго развитія абсолютизма во Франціи, въ ней не могло быть и рѣчи о такомъ значительномъ вліяніи массъ на общественную жизнь, какъ въ Германіи. Тамъ же, гдѣ во Франціи — это относится въ равной мѣрѣ также и къ другимъ странамъ — были на лицо реформаціонныя движенія, аналогичныя германскимъ, тамъ мы повсюду встрѣчаемся опять таки съ интенсивнымъ развитіемъ рѣзьбы по дереву.

То, что эти политическія задачи времени осуществлялись не только второстепенными художниками, а то, что рѣзьбѣ по дереву посвящали свои силы почти всѣ выдающіеся германскіе мастера, объясняется помимо этого еще и незначительной экономической производительностью Германіи. Въ Италіи заказчиками художниковъ были члены семьи Медичи, герцоги Феррара и папскій дворъ съ ихъ тысячами приближенныхъ, буквально утопавшихъ въ золотѣ. Здѣсь художники имѣли возможность черпать непрерывно изъ золотого потока, наводнявшаго Италію, подобно лавинѣ. Иначе обстояло дѣло въ Германіи. Тамъ дѣйствительно платежеспособными заказчиками были развѣ только Фуггеры, Пирккеймеры и еще нѣкоторые другіе роды. Мелкіе князья, постоянно стѣсненные въ средствахъ, бѣдняки, для которыхъ собранія чиновъ были рынками, на которыхъ они старались возможно дороже продать свой голосъ не на благо отечества, а на благо своихъ пустыхъ кармановъ, оказывали слишкомъ мало услугъ искусству. При такихъ условіяхъ даже рѣзьба по мѣди считалась въ Германіи аристократическимъ искусствомъ. То, что въ дѣйствительности дѣло обстояло именно такимъ образомъ, явствуетъ также изъ того факта, что въ рѣзьбѣ по мѣди сравнительно гораздо чаще, чѣмъ въ рѣзьбѣ по дереву, наблюдается использованіе античныхъ мотивовъ, т.-е. формъ мышленія и выраженія образованныхъ классовъ. Такъ какъ тѣмъ не менѣе наряду съ этимъ наблюдалась и массовая потребность въ искусствѣ, то и образовалось цѣлое полчище мелкихъ мастеровъ и мастерковъ.

Движущія силы, проявляющія свое дѣйствіе въ данное время, даютъ намъ объясненіе, почему въ искусствѣ данной эпохи преобладаютъ и играютъ доминирующую роль вполнѣ

опредѣленные мотивы. Въ Ренессансѣ такимъ мотивомъ былъ, напримѣръ, Апокалипсисъ. Апокалипсисъ превалируетъ не только въ гравюрахъ Дюрера, мы находимъ мотивы его и у многихъ другихъ художниковъ. Использованіе этого религіознаго мотива играло выдающуюся роль не только въ изобразительныхъ искусствахъ, но и въ произведеніяхъ германскихъ реформаторовъ. Реформаторы постоянно возращались къ Апокалипсису и толковали его, точнѣе говоря, пользовались его толкованіемъ въ интересахъ своихъ политическихъ реформаціонныхъ стремленій. Такое частое использованіе мотивовъ Апокалипсиса соотвѣтствуетъ, однако у всѣхъ, какъ художниковъ, такъ и реформаторовъ, однимъ

Пикаръ. Любовь крестьянъ.
(Живопись на табакеркѣ).

и тѣмъ же историко-экономическимъ условіямъ. Эпоха была пропитана горючимъ матеріаломъ и должна была разрѣшить сложныя революціонныя проблемы. Такъ какъ, однако, всѣ проблемы этой эпохи представали передъ человѣчествомъ не въ своемъ голомъ реальномъ видѣ, а принимали всегда идеологически-религіозныя формы, то каждому боевому лозунгу, каждой новой формулѣ борьбы приходилось черпать обоснованіе изъ Библіи. И при томъ изъ тѣхъ частей послѣдней, въ которыхъ была налицо наибольшая возможность истолкованія въ духѣ волновавшихъ всѣхъ вопросовъ. Наибольшую цѣнность приносили въ этомъ отношеніи, конечно, смѣлыя главы Апокалипсиса, которыя сами по себѣ носятъ

характеръ революціонной проповѣди. Если присмотрѣться поближе, то станетъ вполнѣ понятнымъ, почему особой популярностью пользовались такія произведенія, какъ, напримѣръ, „Четыре всадника“ Дюрера. Это произведеніе есть непосредственное художественное отраженіе новаго экономическаго строя. Новый порядокъ вторгся въ міръ, именно какъ непреодолимое полчище дикихъ всадниковъ. Куда ни ступали копыта его коней, повсюду онъ несъ за собою гибель и смерть, паническій ужасъ и разрушеніе.

Та же точка зрѣнія показываетъ, что наряду съ Апокалипсисомъ въ силу необходимости долженъ стоять и культъ Божіей Матери. Люди тщетно стучались въ ворота своего времени: время не раскрывало своихъ тайнъ, — сфинксъ оставался нѣмымъ. Всѣ переживанія ниспосылались человѣку неумолимой, безпощадной судьбой, страданія казались заслуженной карой за содѣянный грѣхъ. То, что это былъ лишь мнимый грѣхъ, то, что чума, сифилисъ и голодъ не обусловливались чьей-нибудь личной виной,—это оставалось непонятнымъ; въ равной мѣрѣ и то, что человѣкъ слѣдуетъ лишь тайному закону жизни, когда кровь пульсируетъ въ его жилахъ сильнѣе и настойчиво требуетъ радости жизни, — все это, впрочемъ, и не могло быть понимаемо, такъ какъ новый строй общества раскрываетъ свои тайны лишь на извѣстной высотѣ развитія. Но такъ какъ сущность новаго времени и его внутренняя необходимость оставались непонятными, то люди и считали себя особенно грѣховными. Такимъ образомъ человѣку не оставалось, повидимому, ничего другого, какъ пламенно молить у неба милосердія, просить, чтобы смягчилась кара, которая такой тяжестью обрушивается на головы людей. Пламенность молитвы повышалась по мѣрѣ того, какъ люди все яснѣе сознавали, что грѣховъ имъ не избѣгнуть. Въ концѣ концовъ, когда страданія несмотря на это все таки не становились меньше, люди почувствовали, что своими силами они обойтись уже не могутъ: имъ нуженъ заступникъ у престола Божія. И заступникъ этотъ сталъ наиболѣе виднымъ лицомъ во всю послѣдующую эпоху, — человѣкъ зависѣлъ теперь всецѣло отъ него. Такъ какъ, однако, такимъ заступникомъ въ религіи была Дѣва Марія, то это необходимо

должно было повести къ усиленію и углубленію культа Матери Божіей. Ей и воздавались всѣ почести, вся любовь, къ ней и возносились всѣ пламенныя мольбы...

Уже эти немногіе примѣры, число которыхъ можетъ быть увеличено до безконечности, доказываютъ тотъ основной, интересующій насъ фактъ: а именно, что искусство никогда не представляетъ собою чего-либо случайнаго въ рамкахъ своего времени, а всегда всѣми своими фибрами зависитъ отъ развитія общества, точнѣе говоря, отъ экономическихъ тенденцій этого развитія.

* * *

Здѣсь мы должны подвергнуть анализу еще одно явленіе, вытекающее изъ тѣхъ же причинъ и представляющее собою по существу лишь дальнѣйшее логическое развитіе высказанной нами мысли.

Такъ какъ искусство слѣдуетъ всегда за возвышеніемъ и паденіемъ даннаго господствующаго класса, то необходимо сказать, что оно стремится всегда, такъ сказать, по пути исторической логики и что оно сопутствуетъ лишь тѣмъ движеніямъ на этомъ пути, которыя обусловливаютъ собою самую сущность эпохи. Это въ свою очередь можетъ вести лишь къ тому, что искусство данной эпохи должно исчерпать само себя въ тотъ моментъ, когда эти движенія и тенденціи будутъ уже отжиты. Это далеко немаловажный фактъ, такъ какъ имъ можетъ быть объясненъ цѣлый рядъ явленій. Онъ обусловливаетъ, напримѣръ, то обстоятельство, почему въ настоящее время нѣтъ нигдѣ самостоятельнаго религіознаго искусства, ни въ католическихъ, ни въ протестанскихъ странахъ и почему мы повсюду видимъ лишь чисто гражданское и свѣтское искусство. Этимъ фактомъ объясняется также и то, почему всѣ многочисленныя попытки вызвать къ жизни такое религіозное искусство должны были кончиться неудачей и, что несмотря на самыя напряженныя усилія ни разу не удалось внести въ искусство новый, неподдѣльный и жизнеспособный чувственный тонъ старой скалы; что все представляетъ собою лишь копію и, что новые тоны находятся не путемъ религіозной идеологи-

заціи современной экономической ситуаціи, а только путемъ религіознаго окрещенія новыхъ понятій. Та же логика даетъ намъ возможность понять, почему у насъ до сихъ поръ нѣтъ соціалистическаго искусства, несмотря на то, что соціализмъ представляетъ собою наиболѣе выдающееся народное движеніе, которое только знала до сихъ поръ міровая исторія. Если религія не служитъ уже болѣе идеологіей для господствующей экономической тенденціи, то и соціализмъ не играетъ до сихъ поръ еще этой роли, его экономическій принципъ не одержалъ еще нигдѣ побѣды. Искусство можетъ, правда, опираться только на массы, но для того, чтобы имѣть возможность самостоятельно производить художественныя цѣнности, массы должны достигнуть полной независимости отъ мышленія тѣхъ классовъ, которыхъ онѣ стремятся вытѣснить,— онѣ должны въ духовномъ отношеніи стать вполнѣ на свои ноги. Помимо этого онѣ должны представлять собою руководящій экономическій факторъ. Короче говоря: онѣ должны уже воплощать собою новую культуру, а не только возвѣщать ея наступленіе. (Ср. также вышесказанное относительно возникновенія стиля).

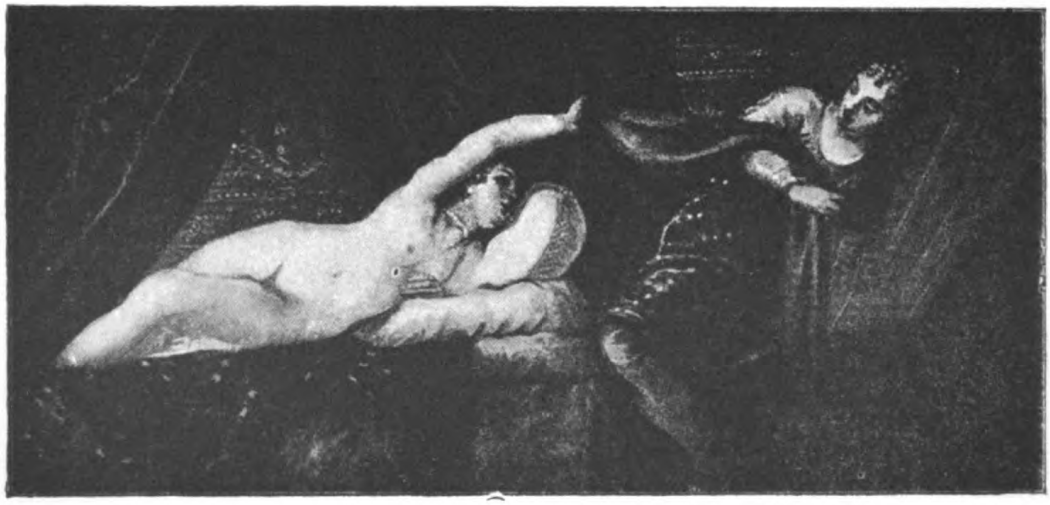
Рѣшающимъ моментомъ является, такимъ образомъ, полная побѣда и политическое и соціальное осуществленіе новаго экономическаго принципа. Поэтому-то новое искусство, обнаруживающія специфически новыя художественныя формы, не можетъ никогда появиться въ періодъ подготовленія новой эпохи, оно никогда не можетъ служить увертюрой, а тѣмъ болѣе трубнымъ звукомъ, возвѣщающимъ начало новаго акта на міровой сценѣ. Оно можетъ быть лишь свидѣтельствомъ одержанной побѣды и потому появляется только по мѣрѣ развитія дѣйствія. Чтобы провѣрить правильность этого положенія на развитіи опредѣленнаго художественнаго стиля, возьмемъ хотя бы Бароккъ. Бароккъ былъ художественной формой, соотвѣтствовавшей тому распредѣленію экономическихъ силъ, которое въ политической области вылилось въ форму абсолютной княжеской власти, и смѣнившей въ концѣ 16 вѣка Ренессансъ. Абсолютная княжеская власть возникла, правда, не въ концѣ, а еще въ началѣ 16 столѣтія, но тогда она была еще революціонной силой, которая готова была вступать въ союзъ всякій день

съ другой революціонной силой и дѣлать ей соотвѣтствующія уступки. Въ виду этого абсолютизмъ не могъ еще въ началѣ 16 столѣтія создать адэкватныя художественныя формы; послѣднія могли начать развиваться лишь съ того момента, когда абсолютная княжеская власть стала единственно господствующимъ факторомъ, а это было только въ концѣ 16 столѣтія. Съ этого момента княжескій абсолютизмъ сталъ наиболѣе опредѣленнымъ и прочнымъ понятіемъ времени, наиболѣе конкретной реальностью. И, дѣйствительно, лишь къ этому времени относится зарожденіе Барокка въ искусствѣ. Рихардъ Мутеръ говоритъ: „искусство можетъ развиваться лишь на базисѣ спокойной, законченной культуры". Въ этомъ положеніи высказывается совершенно справедливая мысль, такъ какъ законченная культура есть не что иное, какъ второй актъ исторической драмы, которую охватываетъ собою кругъ новаго экономическаго строя, побѣда новаго экономическаго принципа по всей линіи. То, однако, что новое время находится въ періодѣ подготовленія, и даже то, въ какомъ направленіи оно будетъ развиваться,— все это можно подмѣтить въ искусствѣ задолго до побѣды новыхъ силъ: признаки этого обнаруживаетъ появленіе и упорное повтореніе опредѣленныхъ новыхъ мотивовъ. Если новая экономическая тенденція не способна еще дать поводъ къ развитію новаго стиля, то она вполнѣ можетъ уже обусловить подборъ темъ для художественнаго воплощенія. Въ искусствѣ появляются ея боевыя лозунги, и въ особенности находятъ себѣ выраженіе тѣ представители борющихся классовъ, которые будутъ носителями новаго времени. Въ качествѣ мотивовъ искусства появляются святой, рыцарь, купецъ, царедворецъ, буржуазія, пролетаріатъ,— такимъ путемъ начинается каждая новая эпоха въ искусствѣ, таково ея зарожденіе. Помимо этого перемѣна сказывается уже и въ особомъ безпокойствѣ, которое овладѣваетъ стилемъ данной эпохи. Такъ, рококо, напримѣръ, представляетъ собою пряную смѣсь роскоши того времени, проникнутую, однако, уже тѣми новыми идеями, которыя бродили въ то время въ нѣдрахъ общества.

Такъ какъ новое искусство въ своей законченной формѣ появляется лишь тогда, когда переворотъ уже завершился,

Тулузъ-Лотрекъ. **Après**. (Литографія. Изъ серіи „Онѣ“. 1895 г.).

Максъ Клингеръ. **Сирена.**



Тинторетто. **Іосифъ и жена Потифара.**

то этимъ объясняется также и тотъ общеизвѣстный историческій фактъ, что наивысшія художественныя отраженія тенденціи времени появляются нерѣдко только въ финалѣ, т.-е. уже въ періодъ упадка. Въ этотъ періодъ, когда опредѣленная тенденція развитія исчерпываетъ уже себя самое и устремляется по нисходящей линіи, вызывая въ сознаніи чувство старческой немощи, — въ этой стадіи, безразлично, идетъ ли тутъ рѣчь о цѣлыхъ народахъ, классахъ или отдѣльныхъ индивидуумахъ, пробуждается всегда тоска по молодости, по расцвѣту здоровья и силы,—идеалы прошлаго— „доброе старое время"—предстаютъ тогда въ особенно розовомъ свѣтѣ передъ взглядомъ фантазіи. И тѣмъ болѣе воодушевляютъ они человѣка, чѣмъ менѣе удовлетворяетъ его настоящее, чѣмъ менѣе представляетъ оно собою осуществленіе былыхъ надеждъ и упованій и чѣмъ меньше въ то же время и вѣра въ будущее. Этимъ объясняется между прочимъ, почему всякій романтизмъ, начиная съ древнѣйшихъ его формъ вплоть до современнаго, очень часто даетъ свои благоуханные цвѣты лишь тогда, когда въ дверь стучится уже побѣдоносно новая эпоха.

* * *

Если въ художественномъ стилѣ данной эпохи видѣть ея воплотившійся жизненный интересъ, точнѣе говоря, художественное отраженіе ея доминирующей экономической тенденціи, то отсюда можно сдѣлать два чрезвычайно существенныхъ и важныхъ вывода. Первый гласитъ: чѣмъ опредѣленнѣе проявляется извѣстная экономическая форма и чѣмъ дольше она въ основной своей сущности не претерпѣваетъ воздѣйствія другихъ экономическихъ интересовъ и сопутствующихъ имъ идей, тѣмъ болѣе характерный и единообразный художественный стиль вырабатываетъ данная эпоха. Второй выводъ является противоположностью перваго: чѣмъ болѣе противорѣчивы и сложны экономическія тенденціи даннаго времени, чѣмъ больше хозяйственныхъ силъ борятся за преобладаніе, тѣмъ болѣе расплывчато и тѣмъ болѣе лишено стиля искусство этой эпохи. Если въ экономически ясно выраженныхъ эпохахъ мы встрѣчаемся съ

опредѣленными, крупными художественными стилями, какъ-то съ готикой, ренессансомъ, бароккомъ и т. п., то въ другихъ, наоборотъ, пышно процвѣтаетъ эклектицизмъ, который въ конечномъ счетѣ есть не что иное, какъ художественное отраженіе того, что подготовляющаяся эпоха не нашла еще себѣ опредѣленнаго выраженія. Эклектицизмъ и отсутствіе стиля наблюдаются поэтому преимущественно въ переходные періоды. Для доказательства этого ограничимся указаніемъ на двѣ столь же извѣстныя, сколько и характерныя эпохи.

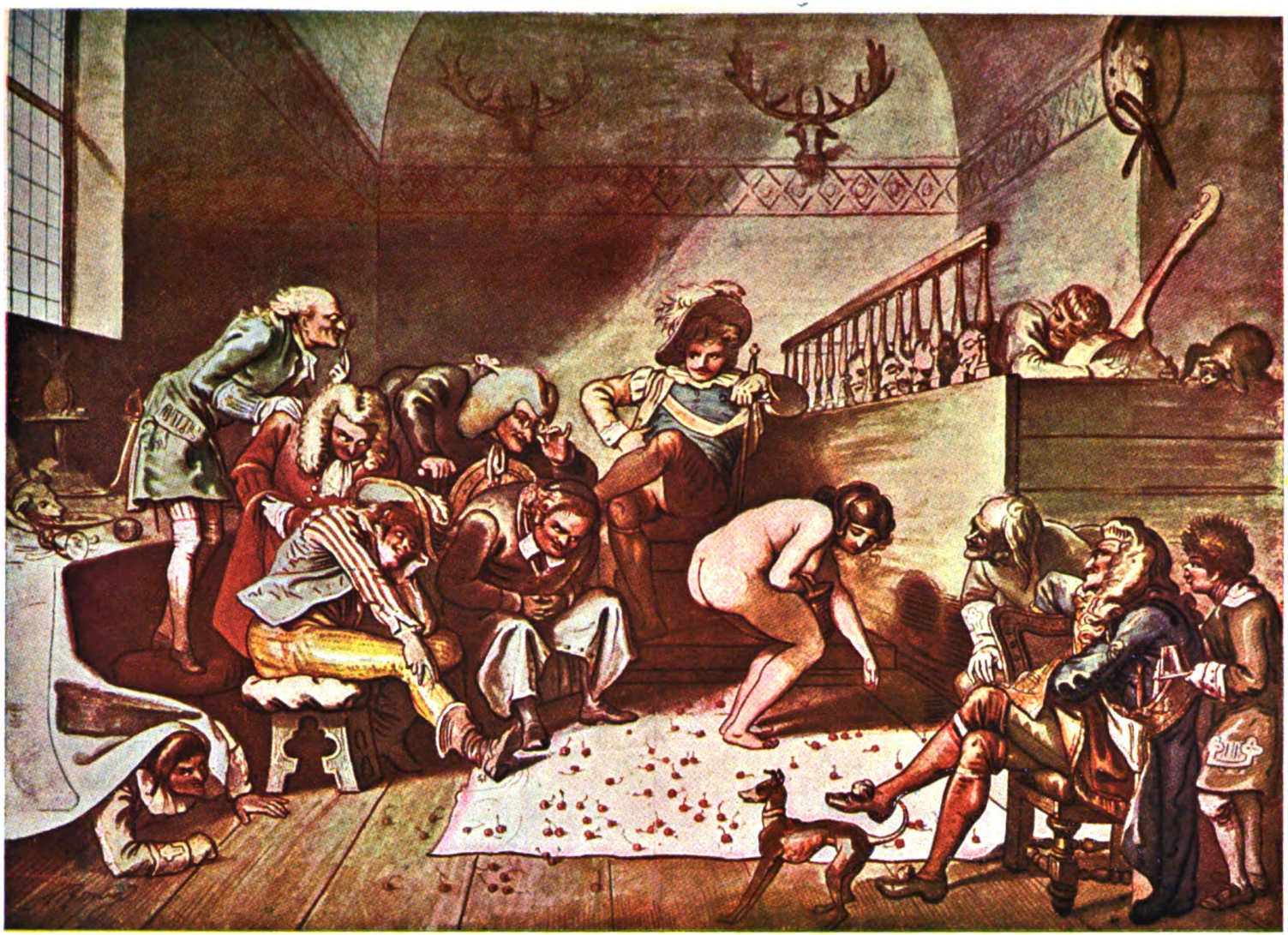
Для примѣра экономической констелляціи, неизбѣжно ведущей къ развитію вполнѣ опредѣленнаго художественнаго стиля, сошлемся на Голландію первой половины 17 столѣтія. Нѣтъ ни одной другой страны, въ которой экономическій принципъ новѣйшаго времени, денежное хозяйство, основанное на торговлѣ,—воплотился бы въ общественныя формы съ такой независимостью отъ другихъ экономическихъ тенденцій, какъ именно въ тогдашней Голландіи. Вся Голландія въ эту эпоху превратилась въ сплошной торговый городъ, въ которомъ совершенно исчезло съ лица земли натуральное хозяйство. Этой ясности и этому единообразію новыхъ экономическихъ силъ соотвѣтствовалъ характеръ совершившагося переворота, а также и конечный результатъ: тѣ формы, въ которыя вылилось голландское искусство. Нигдѣ въ другой странѣ переворотъ въ искусствѣ не былъ такимъ кореннымъ и глубокимъ, нигдѣ художественный стиль не отличался такимъ единообразіемъ, какъ тамъ. Столь же внезапнымъ и стихійнымъ, какимъ было экономическое преображеніе Голландіи въ первой половинѣ 17 столѣтія, былъ и расцвѣтъ ея искусства, свободный отъ какихъ-бы то ни было постороннихъ вліяній.

Въ качествѣ примѣра эпохи отсутствія стиля и зависимости этого отъ противорѣчивыхъ тенденцій экономической жизни, мы укажемъ на германское искусство 1860—1885 г. г. Этотъ періодъ представляется, несомнѣнно, наиболѣе лишенной стиля эпохой во всей исторіи нѣмецкаго искусства. Здѣсь по порядку было испробовано все, и готика, и ренессансъ, и бароккъ. Это смѣшеніе стилей господствовало во всѣхъ отрасляхъ искусства безъ исключенія, въ архитектурѣ, въ

живописи, въ мебельной промышленности и т. п. Полнѣйшая нецѣлесообразность и безвкусіе всего этого не бросались въ глаза никому. Какое же отношеніе имѣетъ это къ экономическому облику этого періода? Каждому историку-экономисту извѣстно, что этотъ періодъ былъ преисполненъ самыми разнообразными и зачастую противорѣчивыми экономическими тенденціями и при томъ настолько, что при разсмотрѣніи его передъ нами предстаетъ положительно хаосъ. Не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, что основная тенденція переживаемой нами эпохи, стремленіе къ крупной промышленности, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ концентраціи капитала, давно уже намѣтилась въ то время. Такъ какъ, однако, Германія была вовлечена въ современное промышленное развитіе лишь сравнительно поздно и такъ какъ наслѣдіе ея политическаго прошлаго, феодальный строй, слишкомъ долго служилъ для нея извѣстнаго рода тормазомъ, то повсюду еще въ то время были налицо весьма многочисленныя группы, всѣми силами старавшіяся противодѣйствовать этому развитію. Мелкая мануфактура играла еще весьма выдающуюся роль; и хотя она уже и была несомнѣнно вымиравшей формой производства, тѣмъ не менѣе она еще всецѣло господствовала надъ общимъ комплексомъ духовныхъ представленій широкихъ круговъ. Немаловажное воздѣйствіе оказали кромѣ того и аграріи, располагавшіе огромными доменами, главнымъ образомъ въ Пруссіи. Эти разнородныя экономическія тенденціи, которыя вслѣдствіе своей внутренней непримиримости вели между собою смертельную борьбу, создали въ общемъ комплексѣ экономической жизни невѣроятный хаосъ. Такого рода состояніе неминуемо должно было отразиться аналогичнымъ осложненіемъ и запутанностью политики, и правовыхъ воззрѣній, и моральныхъ понятій и пр. Такъ на самомъ дѣлѣ и было. Крупному предпріятію, объединяющему въ себѣ тысячи рабочихъ рукъ, соотвѣтствуютъ совершенно иныя правовыя воззрѣнія и другія моральныя нормы, чѣмъ патріархально организованной мелкой мануфактурѣ или феодальному строю сельскаго хозяйства. Но то, что было справедливо въ приложеніи къ этимъ видамъ идеологіи, было справедливо и по отношенію къ искусству. Такимъ образомъ, внутреннее про-

тиворѣчіе, обусловившее такой общій безпорядокъ, повело въ силу необходимости къ такому же результату и въ искусствѣ. Все еще не выпускавшія изъ своихъ рукъ господства группы ремесленниковъ и аграріевъ искали спасенія отъ бѣдъ новѣйшаго времени въ счастливомъ прошломъ,— и вотъ и искусству приходилось итти тѣмъ же путемъ, т.-е. поклоняться романтизму, готикѣ и барокку.

Традиціонное объясненіе такой хаотичности въ искусствѣ въ этотъ и другіе періоды существенно отличается отъ даннаго нами. Идеологія сваливаетъ всю вину на безусловно якобы ошибочное устремленіе къ старымъ художественнымъ формамъ, въ данномъ случаѣ на совершенно произвольное якобы пристрастіе къ готикѣ, барокку и т. п. На первый взглядъ при поверхностномъ разсмотрѣніи такой упрекъ представляется совершенно справедливымъ; на самомъ же дѣлѣ онъ безусловно неправиленъ. Мы не доджны при обсужденіи этого вопроса упускать изъ вида того обстоятельства, что каждая новая эпоха, въ которой новыя экономическія силы вырабатываютъ адэкватныя общественныя формы, постоянно устремляется къ старымъ, готовымъ формамъ мышленія и выраженія. Это просто-напросто сводится къ исканіямъ формъ, въ которыхъ новыя проблемы были, такъ сказать, уже разрѣшены. Такъ, Ренессансъ возвращался, какъ извѣстно, къ древности, романтизмъ къ рыцарству и т. п. Такое возвращеніе къ старымъ формамъ представляется, слѣдовательно, вполнѣ естественнымъ; въ немъ нѣтъ ничего ошибочнаго или нелогичнаго; тѣмъ не менѣе его нельзя, конечно, счесть и явленіемъ прогрессивнаго порядка. То, чѣмъ именно оно является въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, зависитъ не отъ простой случайности, а отъ тѣсной связи настоящаго періода съ тѣмъ прошедшимъ, къ которому онъ возвращается, а также и отъ несовмѣстимости тенденцій, которыя можно счесть характерными для нихъ обоихъ. „Идеи, возникшія въ прежнихъ общественныхъ состояніяхъ, могутъ оказывать тормозящее или, наоборотъ, благопріятное вліяніе на послѣдующія состоянія, смотря по тому, затрудняютъ ли они познаваніе новыхъ тенденцій, или же даютъ готовыя и пригодныя формулы для разрѣшенія связанныхъ съ ними проблемъ“. Исторія на



ВИШНИ.
Нѣмецкая галантная карикатура Г. Рамберга. 1800.

каждомъ шагу и въ примѣненіи къ любой области даетъ доказательства правильности этого положенія. Въ концѣ средневѣковья идеи, унаслѣдованныя отъ древности, оказали благопріятное вліяніе на развитіе гражданственности, возвращеніе къ нимъ послужило весьма цѣннымъ революціоннымъ моментомъ. И это было вполнѣ логично. Экономическій базисъ былъ въ обѣ эти эпохи одинаковъ, съ той лишь разницей, что въ Ренессансѣ онъ находился на болѣе высокой ступени развитія. И та и другая эпохи базировались на товарномъ обмѣнѣ. Устремляясь къ древности, Ренессансъ заимствовалъ тѣмъ самымъ формы мышленія и чувствованія, развившіяся на почвѣ однѣхъ и тѣхъ же экономическихъ предпосылокъ. Этимъ объясняется также и невѣроятное увлеченіе Ренессанса античной древностью. Тамъ онъ находилъ, повидимому, въ готовомъ видѣ все то, чего онъ самъ искалъ и къ чему самъ стремился. И поэтому-то также и въ искусствѣ и въ наукѣ психика сама собой возвращалась къ античному міру. Совершенно иначе обстояло дѣло, когда въ послѣдней трети 19-го столѣтія ясно обозначилось возвращеніе къ Ренессансу. Разумѣется, съ внѣшней стороны такое возвращеніе не было лишено извѣстной логики; по крайней мѣрѣ постольку, поскольку господствовало убѣжденіе, будто для Германіи начинается новый вѣкъ Ренессанса. Нелогичность и ошибочность состояла, однако, въ томъ, что самая сущность времени была понята совершенно неправильно. Правда, обѣ эпохи характеризовались подъемомъ капиталистическаго развитія, но базисъ, силы, образующія капиталъ, были совершенно различны. Если въ томъ періодѣ Ренессанса, формы котораго подвергались теперь заимствованію, къ образованію капитала вела почти исключительно торговля, обмѣнъ, то теперь такимъ факторомъ явилось уже крупное производство. Сущность образованія капитала покоилась теперь на эксплоатаціи массъ не какъ покупателей, а какъ продавцовъ, и въ первую голову, какъ продавцовъ товара „рабочая сила". Таковы эти два въ корнѣ своемъ совершенно различные фактора, и поэтому-то возвратъ къ Ренессансу долженъ былъ неминуемо оказать не благопріятное, а, наоборотъ, осложняющее воздѣйствіе на развитіе искусства. Старая

форма не была уже способна совпадать теперь съ новымъ содержаніемъ. Аналогично обстояло дѣло съ возвращеніемъ къ барокку, короче говоря, со всякимъ устремленіемъ къ старымъ художественнымъ формамъ: современная крупная индустрія не имѣетъ никакой аналогіи въ прежнихъ эпохахъ. Тамъ поэтому, гдѣ такого возвращенія не послѣдовало и гдѣ новый принципъ не вступилъ въ борьбу съ старыми экономическими формами, какъ, напримѣръ, въ Америкѣ, тамъ поэтому намѣтились вскорѣ новыя линіи, соотвѣтствовавшія новому времени, — грубыя и рѣзкія, правда, но во всякомъ случаѣ несомнѣнно адэкватныя.

Если прежде въ переходные періоды различныхъ экономическихъ эпохъ не наблюдалось такой хаотичности въ искусствѣ, какъ при переходѣ мелкобуржуазнаго искусства Германіи къ искусству современному, которое съ каждымъ днемъ все болѣе обнаруживаетъ свое соотвѣтствіе нашей побѣдоносной крупно-промышленной эволюціи, то это объясняется главнымъ образомъ тѣмъ, что преображеніе экономическаго базиса общества совершалось прежде значительно медленнѣе, чѣмъ въ настоящее время. Новое лишь постепенно вырастало изъ стараго. Поэтому-то въ прежнія эпохи и удаются такія подраздѣленія, какъ: ранній Ренессансъ, полное развитіе Ренессанса и поздній Ренессансъ, ранній Бароккъ, поздній Бароккъ и т. п. Кромѣ того никогда еще не наблюдалось такого хаоса въ идеяхъ, — единообразіе сознанія благодаря сознательно ведущейся классовой борьбѣ уступило мѣсто многообразію, — какъ въ настоящее время, которое сверхъ того больше, чѣмъ какая-либо другая эпоха, является осуществленіемъ всего прошлаго. Такъ какъ часъ, наконецъ, пробилъ, то машинный вѣкъ съ его колоссальнымъ развитіемъ не образовался уже больше медленно и осторожно, а, подобно Минервѣ изъ головы Зевса, родился сразу и вдругъ, въ мановеніе ока и воцарился на всей вселенной. Тамъ, гдѣ нѣсколько лѣтъ тому назадъ дымила еще лучина, сверкаетъ сейчасъ тысячесвѣчный дуговой фонарь; керосинъ или газъ,—объ этомъ не возникаетъ даже и спора, таковъ лаконическій методъ исторически зрѣлыхъ эпохъ.

Здѣсь мы считаемъ умѣстнымъ сказать нѣсколько словъ по поводу проблемы эпигонства въ искусствѣ, о его небла-

гопріятныхъ послѣдствіяхъ и результатахъ, обусловливаемыхъ самою сутью вещей. Они объясняются тѣмъ же методомъ, такъ какъ въ конечномъ счетѣ зависятъ отъ тѣхъ же факторовъ. Такъ какъ искусство только тогда жизнеспособно, кагда принципъ, господствующій въ данную эпоху, находитъ себѣ въ немъ вполнѣ опредѣленное выраженіе, то эпигоны, т.-е. тѣ, которые стараются провозгласить неизмѣнную и вѣчную цѣнность формулы какого-нибудь опредѣленнаго мастера, бывшую дѣйствительно органической, но лишь въ свою, соотвѣтствующую ей эпоху. Между тѣмъ экономическое содержаніе настоящей эпохи совсѣмъ уже не то, и формула отнюдь не можетъ быть признана органической. Въ виду этого одной лишь голой конструкціей, лишенной всякой связи съ эпохой, должно быть все то, что еще лишь недавно было духомъ времени и жизненной формой этого духа.

Той же причиной объясняется и та антипатія, которая въ новую эпоху искусства проявляется нерѣдко по отношенію къ непосредственно предшествующей эпохѣ. Эта антипатія обнаруживается съ тѣмъ большею силой, чѣмъ менѣе новое время содержитъ въ себѣ дальнѣйшее развитіе тѣхъ же тенденцій, будь то въ хорошемъ или въ дурномъ смыслѣ. Наиболѣе яркимъ примѣромъ въ исторіи искусства служитъ общеизвѣстное отрицательное отношеніе искусства 17 вѣка къ Ренессансу, доходившее иногда чуть ли до ненависти. Это отрицательное отношеніе было ничѣмъ инымъ, какъ художественнымъ отраженіемъ совершенно измѣнившейся дѣйствительности: новое положеніе вещей отнюдь не совпадало больше съ положеніемъ вещей въ 16 вѣкѣ. А такъ какъ 17 вѣкъ не содержалъ въ себѣ развитія предыдущихъ историческихъ тенденцій, а, наоборотъ, вступалъ съ ними въ полное противорѣчіе, то въ такое же противорѣчіе должно было вступить и искусство этой эпохи съ искусствомъ 16 вѣка.

* * *

Мы подходимъ теперь къ проблемѣ великихъ эпохъ искусства и въ качествѣ образца возьмемъ Ренессансъ, — разумѣется, лишь въ формѣ общаго явленія. Если мы къ этой

могущественнѣйшей эпохѣ, какую только знаетъ исторія европейскаго развитія послѣ античной древности, приложимъ все то, что мы говорили выше относительно сущности революціи, то она станетъ намъ понятной во всѣхъ своихъ частяхъ и деталяхъ. Одновременно съ этимъ она со всѣмъ своимъ исполинскимъ напряженіемъ и со всѣми своими исполинскими результатами предстанетъ передъ нами, какъ несомнѣнный категорическій императивъ исторіи.

Начало Ренессанса относятъ обыкновенно къ серединѣ 15 столѣтія. Къ этому времени новыя формы искусства настолько уже опредѣлились, что мы имѣемъ полную возможность разграничить средневѣковое и новое искусство. Это періодъ ранняго Ренессанса. Кульминаціонная точка развитія этой эпохи, періодъ такъ называемаго расцвѣта Ренессанса, относится къ 1490—1530 гг. Въ эти четыре десятилѣтія жили и творили наикрупнѣйшіе мастера этой эпохи. Поздній Ренессансъ и конецъ его, — за исключеніемъ голландской стадіи, блестящимъ завершеніемъ которой были Рембрандтъ и Гальсъ, — имѣли мѣсто полстолѣтія спустя.

Таковъ также и кругъ новой экономической эпохи, которая наступила въ то время въ европейской исторіи. Въ серединѣ 15 столѣтія началась революціонная эпоха новыхъ экономическихъ силъ, началась послѣдняя рѣшительная борьба между исторически изжитымъ натуральнымъ хозяйствомъ и новыми силами денежнаго хозяйства, а вмѣстѣ съ тѣмъ и неудержимое побѣдоносное шествіе послѣднихъ черезъ весь культурный міръ.

Это знаменовало собою величайшую, могущественнѣйшую и глубочайшую экономическую революцію, которую вообще знала исторія Европы не только до того времени, но и вплоть до нашихъ дней. На сцену выступилъ совершенно новый принципъ. Дѣло шло на этотъ разъ не о какихъ-либо коррективахъ и не объ устраненіи какихъ-либо досадныхъ эстетическихъ погрѣшностей въ старомъ общественномъ строѣ, — все европейское культурное человѣчество было перенесено сразу на новую почву, — на почву съ совершенно новыми жизненными условіями и новыми законами. Родился капитализмъ. Всѣмъ формамъ организаціи средневѣковья былъ произнесенъ тѣмъ самымъ неумолимый

Іорденсъ. **Сусанна и два старца**. (17 вѣкъ. Музей въ Брюсселлѣ.)

Дежельдю. **Награжденный поцѣлуй**. (Тамъ же.)

Юпитеръ и Европа. (Рѣзьба по дереву. Авторъ неизвѣстенъ.)

Рембрандтъ. **Іосифъ и жена Потифара.**

смертный приговоръ, — всѣ онѣ были обречены на уничтоженіе и всѣ были уже на пути къ этому. Но устраненіе старыхъ силъ отнюдь не было покорнымъ самоотреченіемъ, — наоборотъ, въ страшной борьбѣ пришлось новому времени прокладывать себѣ дорогу. И вотъ въ силу исторической логики все въ эту эпоху подвергалось революціонизированію. Возникли и образовались новые классы. Изъ городского сословія выдѣлилась кверху буржуазія, а книзу пролетаріатъ. И самое главное: имущіе и неимущіе раздѣлились на два рѣзко отграниченные другъ отъ друга класса и стали носителями новыхъ экономическихъ тенденцій и новой экономической борьбы. Классовыя противорѣчія породили классовую борьбу. И классовая борьба возгорѣлась по всей линіи. И при томъ не только между новыми силами, но и между старыми и новыми; старыя силы вступали въ союзъ то съ той, то съ другой группой новыхъ, смотря по тому, какія наиболѣе соотвѣтствовали ихъ интересамъ въ каждый данный моментъ. Въ Германіи, напримѣръ, мелкая земельная аристократія повела рѣшительную борьбу съ возвышавшейся княжеской властью. Въ этой борьбѣ пала аристократія, такъ какъ исторически она уже была изжитымъ элементомъ. Ея гибель была неминуема, и смертельная борьба окружила ее только героическимъ ореоломъ, такъ какъ знаменосцами ея были выдающіеся представители той эпохи германской исторіи. Съ другой стороны, однако, побѣду княжеской власти нисколько не умаляло то обстоятельство, что во главѣ ея стояли довольно посредственныя личности. Побѣду одерживаетъ въ конечномъ счетѣ всегда только историческая логика, а эта логика была на сторонѣ абсолютной княжеской власти, которая въ то время, какъ мы уже указывали, представляла собою явно революціонную силу. Подобно мелкой аристократіи сопротивлялись и порабощенные крестьяне, которымъ въ виду ихъ промежуточнаго положенія приходилось нести всю тяжесть этой безпощадной борьбы. Но и крестьяне потерпѣли пораженіе, несмотря на свое поистинѣ геройское сопротивленіе. Но не потому, что ихъ тенденціи противорѣчили логикѣ фактовъ, а только потому, что они были авангардомъ новаго времени, для побѣды котораго условія не были еще даны въ тогдашней

дѣйствительности. Въ городахъ шла тоже неумолимая борьба Хотя тутъ и не было столь кровавыхъ столкновеній, тѣмъ не менѣе тутъ борьба привела къ глубочайшему и тѣмъ болѣе значительному перевороту: тутъ возникла первая организація труда. Ремесленники сплотились въ союзы; первымъ и наиважнѣйшимъ объектомъ споровъ и борьбы явилось тутъ, естественно, право коалицій. Подобно тому, какъ борьба шла внутри страны между отдѣльными классами, точно также велась она и между различными странами. Выступленіе новыхъ экономическихъ силъ и констеллацій въ исторіи повело къ важнѣйшимъ и существеннѣйшимъ исправленіямъ карты Европы. Началась ожесточенная и безконечная, вѣковая борьба между Испаніей и Франціей за міровое господство. Если эта борьба носила главнымъ образомъ идеологическую форму религіознаго спора, то это отнюдь не противорѣчитъ тому безспорному факту, что конечнымъ стимуломъ ея были экономическіе интересы враждовавшихъ между собою народовъ.

Итакъ, все находилось въ состояніи броженія, все было революціонизировано, все было напряжено до крайнихъ предѣловъ. При такихъ условіяхъ, согласно вышехарактеризованнымъ нами законамъ, должна была кореннымъ образомъ измѣниться и духовная физіономія народовъ, такъ какъ всѣмъ стало очевиднымъ и яснымъ, что весь прежній міръ идетъ, несомнѣнно, на смарку. И, дѣйствительно, духовная физіономія народовъ измѣнялась и принимала новый обликъ по мѣрѣ того, какъ совершавшійся переворотъ захватывалъ все болѣе и болѣе обширныя сферы. Въ наукѣ зародился гуманизмъ, въ искусствѣ — Ренессансъ.

Наивысшей точки революціонная волна достигла на исходѣ 16 столѣтія. Поэтому-то и всѣ стремленія и тенденціи приняли опредѣленныя формы тоже лишь къ этому времени. Открытіе Америки послужило важнѣйшимъ рычагомъ развитія, сразу облегчившимъ осуществленіе всякаго рода тенденцій. Хотя морской путь въ Индію и не былъ найденъ, тѣмъ не менѣе, теперь были налицо уже условія, въ которыхъ такъ нуждалось новое время для своего экономическаго развитія: рабочія силы, рынки, металлы и пр. Передъ торговлей, обмѣномъ раскрылись неожиданно широчайшія

перспективы, и тысячи рукъ жадно устремились по направленію къ нимъ. Фантастическія сказки стали живою дѣйствительностью.

При этихъ условіяхъ передъ фантазіей и надеждами раскрылся широчайшій просторъ. Воображеніе сразу окрылилось: жизнь обѣщала теперь тысячи новыхъ наслажденій, новыхъ невѣдомыхъ радостей и упованій. Все стало вдругъ яркимъ, сверкающимъ, красочнымъ, какъ будто надъ землей взошло новое солнце. Красочной и яркой стала одежда людей. Красочнымъ, яркимъ и сіяющимъ недостижимымъ величіемъ должно было, естественно, стать на этомъ фонѣ и искусство. Естественнѣйшимъ выводомъ исторической логики должна была быть теперь высшая форма напряженія и развитія искусства: искусство должно было создать грандіозный, монументальный стиль, ибо одно только грандіозное и героическое соотвѣтствовало новымъ жизненнымъ условіямъ эпохи. Такъ какъ все находилось въ состояніи крайняго напряженія, такъ какъ всѣ пульсы бились учащеннымъ темпомъ, такъ какъ на первомъ планѣ стояли теперь сила, отвага и смѣлость, то каждый мазокъ кисти долженъ былъ производить впечатлѣніе, будто краски смѣшаны съ пламенемъ. Художники давали своей эпохѣ плоть и кровь. Они воплощали движущія силы этой эпохи,—безразлично, высѣкали ли они людей изъ камня, запечатлѣвали ли на картинахъ черты своихъ современниковъ, рисовали ли ландшафты, животныхъ или же давали выраженіе своимъ героическимъ чувствованіямъ въ воздвиганіи гигантскихъ дворцовъ и замковъ, словно нагроможденныхъ руками циклоповъ.

Только въ этой основной чертѣ и заключается художественное единство этой эпохи и ея рѣзкое отличіе отъ средневѣковаго искусства. Если же общій художественный обликъ этой эпохи разложить на его составныя части, то мы отнюдь не замѣтимъ этого единства. Впрочемъ, это и не могло бы быть иначе, такъ какъ побѣдоносное шествіе новыхъ экономическихъ силъ обусловливалось въ большинствѣ странъ противорѣчивыми интересами. Тамъ, гдѣ послѣдняго не наблюдалось, какъ, напримѣръ, въ Голландіи въ первой половинѣ 17 вѣка, гдѣ важнѣйшая тенденція

экономическаго развитія, торжество торговаго капитала, безпрепятственно проникала повсюду, тамъ общая картина искусства представляется изумительно единообразной. Объ этой, уже разъ упомянутой нами эпохѣ голландскаго искусства, о ея второмъ героическомъ періодѣ, мы должны поговорить здѣсь нѣсколько подробнѣе, такъ какъ она представляетъ собой въ высшей степени наглядный образчикъ взаимоотношенія между искусствомъ и экономикой.

Базисомъ торговли въ 16 и 17 столѣтіяхъ, соотвѣтственно вышеуказаннымъ факторамъ, которые дѣлали открытіе Америки, такъ сказать, программнымъ пунктомъ исторіи, было развитіе колоній. Съ перемѣщеніемъ торговыхъ путей, которое имѣло мѣсто вслѣдъ за открытіемъ Америки и упадкомъ Испаніи, голландскія гавани стали главными станціями всей международной торговли, и вслѣдствіе этого Голландія и сама принялась за интенсивную колоніальную политику. Въ серединѣ 17 вѣка Голландія была на вершинѣ своего торговаго расцвѣта, денежное хозяйство имѣло здѣсь свою метрополію. Въ виду этого въ Голландіи и развилось наиболѣе гордое, самодовольное и надменное купеческое сословіе. Такъ какъ, однако, купецъ служитъ, такъ сказать, воплощеніемъ денежнаго хозяйства, то онъ представляетъ собой въ то же время и наиболѣе чистый типъ городского сословія. Изъ этого слѣдуетъ, что хотя Голландія и не первая создала городское сословіе въ его общей формѣ, тѣмъ не менѣе лишь въ ней оно пріобрѣло современный характеръ, въ основныхъ чертахъ сохранившійся еще вплоть до настоящаго времени. Италія эпохи Ренессанса была аристократична, Германія Ренессанса — мелкобуржуазна, такъ какъ въ Италіи общій тонъ задавала аристократія, а въ Германіи мелкобуржуазный цеховой строй. Правда, въ свое время въ Нюрнбергѣ обитали Пиркгеймеры, а въ Аугсбургѣ Фуггеры, но то была уже городская аристократія, которая, несмотря на свои огромныя средства и на свою силу, была рада, когда ее допускали ко двору и когда она получала возможность угодничать передъ самимъ княземъ. Голландскіе купцы отличались совершенно другой формаціей. Несомнѣнно, что особенно надменны и независимы они были прежде всего потому, что они только что послѣ страшной

и продолжительной борьбы одолѣли испанскую монархію и тѣмъ самымъ стали побѣдителями въ первой современной гражданской революціи. Но еще больше они отличались тѣмъ, что они не были единичными явленіями, какъ въ свое время Пиркгеймеры и Фуггеры въ Аугсбургѣ и Нюрнбергѣ, а представляли собою цѣлый классъ. Голландія не была уже только одной изъ колоній меркантилизма, въ которой господствовали одинъ или два денежныхъ короля, она была типичнѣйшей формой новаго торговаго вѣка. Торговыя конторы Голландіи были центрами, изъ которыхъ управлялась эта маленькая страна Даже больше того: отсюда управлялся весь міръ, такъ какъ здѣсь подводились итоги счетамъ всего міра. Тутъ были поистинѣ смѣлые и отважные бухгалтеры, лишенные какихъ бы то ни было сентиментальныхъ соображеній. Въ денежные шкафы голландскихъ капиталистовъ приходилось смиренно стучаться многимъ могущественнымъ повелителямъ міра. Буржуазія, воплотившаяся въ купечествѣ, стала и политически господствующимъ классомъ. Аристократія почти совершенно была обезсилена, а на ряду съ ней и неимущая часть голландской націи, которая въ массѣ своей была одной изъ наиболѣе порабощенныхъ и угнетенныхъ въ ту эпоху. Но по мѣрѣ того, какъ феодальный замокъ, въ качествѣ символа власти, совершенно исчезалъ изъ общаго представленія, его мѣсто занималъ городской домъ, т.-е. домъ богатаго негоціанта. Именно эта специфическая особенность и повела къ тому, что въ Голландіи образовалась буржуазная культура въ томъ смыслѣ, въ какомъ мы понимаемъ ее и въ настоящее время.

Обо всемъ этомъ ясно свидѣтельствуетъ голландское искусство того времени. Какъ въ его общемъ развитіи, такъ и въ отдѣльныхъ образцахъ творчества находитъ себѣ выраженіе эта единообразная экономическая ситуація. Здѣсь въ первый разъ появилась на сцену новая художественная идеологія, отказавшаяся отъ пользованія старыми формами. Въ началѣ этой эпохи мы не находимъ ни слѣда придворнаго искусства; помпезное церковное искусство исчезало все больше и больше; религіозные мотивы стали толковаться на чисто человѣческій ладъ; въ презрительномъ и смѣшномъ видѣ стали выставляться низшіе слои населенія, кре-

стьянство и рабочій людъ. Напротивъ того, высшею славой и ослѣпительнымъ блескомъ возсіялъ новый повелитель міра. Для него одного должно было теперь творить искусство. Оно должно было быть украшеніемъ его дома, его комнатъ. Но такъ какъ мѣсто одного повелителя заняли сотни и тысячи, — каждый купецъ былъ соправителемъ въ этой республикѣ, — то особаго развитія долженъ былъ достичь здѣсь портретъ. И, дѣйствительно, во главѣ голландскаго искусства начала той эпохи стоялъ смѣлый и превосходный мастеръ портретной живописи Францъ Гальсъ. И опять-таки въ области портрета послѣдующіе мастера достигли всего того выдающагося, что даетъ намъ эта эпоха.

Сюда же присоединился и другой важный факторъ. Побѣда нидерландской революціи была полной, такъ какъ она была одержана на всей линіи. Побѣдителямъ нечего было опасаться, что одержанная побѣда можетъ быть у нихъ вновь вырвана обратно: они могли безпрепятственно и спокойно наслаждаться плодами этой побѣды. Это повело къ образованію поколѣнія безпечныхъ и беззаботныхъ людей, главной задачей которыхъ было наслажденіе жизнью. Для такихъ людей самымъ лучшимъ изъ всѣхъ міровъ тотъ, въ которомъ они живутъ. Основной мотивъ къ страстному томленію перенестись хотя бы на крыльяхъ воображенія въ лучшій міръ для нихъ не существуетъ. Потусторонній міръ представляется имъ развѣ только утѣшеніемъ для бѣдныхъ и обездоленныхъ жизнью. Въ виду этого и религіозное искусство играетъ лишь весьма второстепенную роль въ художественномъ творчествѣ этой эпохи. Но зато передъ искусствомъ предстаетъ тѣмъ болѣе трудная задача: исчерпать настоящую жизнь человѣка со всѣми ея радостями и и возможными наслажденіями. Новое искусство должно было быть использованіемъ всѣхъ тѣхъ сокровищъ, которыя достались на долю побѣдителей и которыя непрерывно множились вмѣстѣ съ усиленіемъ ихъ могущества и величія. И подобно тому, какъ неисчерпаемы эти сокровища, подобно тому, какъ безконечно громоздятся все новыя и новыя горы богатствъ, — такъ же неисчерпаемо должно было быть и искусство. Оно должно было быть богато, обильно, должно было дышать радостью и красотой, все равно, какъ та

жизнь, которую оно отражало. Столь же отважнымъ и дерзкимъ, какимъ было новое поколѣніе на международномъ міровомъ рынкѣ, — такими же смѣлыми должны были быть и проблемы, которыя представали передъ искусствомъ; такъ какъ при этомъ рѣчь шла не объ отвлеченныхъ понятіяхъ, а о дѣйствительномъ и реальномъ, то въ результатѣ и искусство этого времени глубже, смѣлѣе и сильнѣе всего отражало реальную, живую дѣйствительность. Напряженіе силъ не знало предѣловъ ни въ качественномъ, ни въ количественномъ отношеніяхъ. Такова картина, которую представляло собою голландское искусство въ теченіе полувѣка,— до тѣхъ поръ, пока не измѣнились экономическія условія, а вмѣстѣ съ ними и политическое соотношеніе силъ. То была наиболѣе единообразная экономическая эпоха, — наиболѣе единообразная художественная культура, какую только знаетъ новѣйшее время.

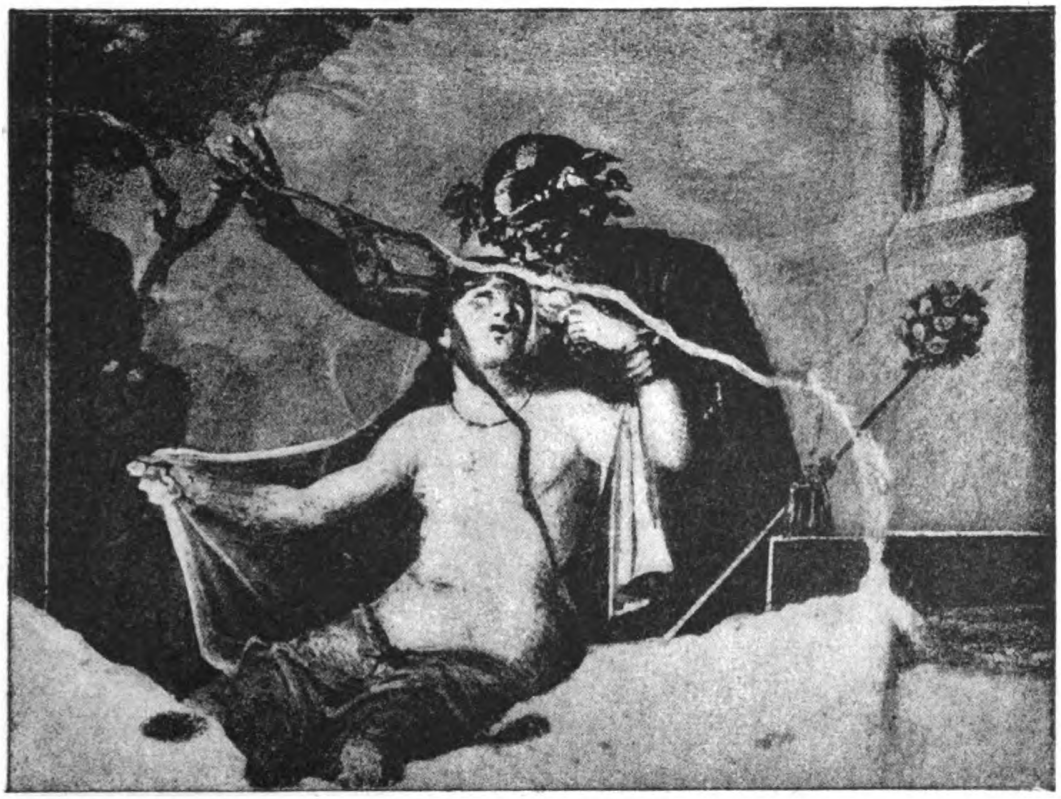
Тутъ будетъ вполнѣ умѣстно сдѣлать нѣкоторое сопоставленіе съ настоящимъ временемъ. Такъ какъ тогдашнее буржуазное развитіе Голландіи сводилось къ чрезвычайно ярко выраженной по существу своему буржуазной культурѣ, то въ результатѣ преодолѣнія временнаго абсолютизма въ Европѣ и было вполнѣ естественно, что слава Рембрандта и Гальса возрастала непрерывно по мѣрѣ того, какъ буржуазный общественный строй не только водворялся фактически, но и становился понятнымъ и яснымъ во всѣхъ своихъ деталяхъ. И поэтому-то слава и вліяніе Рембрандта на искусство никогда не достигали такой высоты, какъ именно въ настоящее время. Само собой разумѣется, что соотвѣтственно съ этимъ должно было понижаться вліяніе итальянскаго классическаго искусства и падать убѣжденіе въ томъ, будто оно представляетъ собою единственно дѣйствительно великое искусство. Правда, это справедливо только по отношенію къ художникамъ и то лишь съ большими ограниченіями. Большинство же до сихъ поръ продолжаетъ настаивать на старомъ незрѣломъ и несомнѣнно неосновательномъ убѣжденіи, для котораго нѣтъ болѣе классическаго доказательства, чѣмъ то, что ихъ богомъ является не Микель-Анджело, а Рафаэль. Однако и это, несомнѣнно, логично. Такой общественный строй, какъ нынѣшній, кото-

рый повсюду главенствуетъ лишь благодаря компромиссу съ старыми историческими силами, долженъ и въ искусствѣ возводить на пьедесталъ того, кто всѣмъ своимъ творчествомъ олицетворяетъ этотъ компромиссъ, того, кто лучше всѣхъ другихъ сумѣлъ мягко обойти рѣзкія и крутыя извилины развитія новаго времени съ его неистовой творческой силой. Таково приблизительно соотношеніе между Микель Анджело и Рафаэлемъ.

Если цвѣтущее и удивительно единообразное развитіе экономической жизни Голландіи послѣ низверженія испанскаго владычества было причиной того, что тамъ имѣлъ мѣсто единственный въ своемъ родѣ пышный расцвѣтъ искусства, то экономическій переворотъ, который незадолго до того произошелъ въ Германіи, служитъ не менѣе классическимъ доказательствомъ того, насколько неразрывно и тѣсно связанъ упадокъ искусства съ исчезновеніемъ матеріальныхъ движущихъ силъ. Другими словами: неожиданный упадокъ германскаго Ренессанса во второй половинѣ 16 вѣка находитъ себѣ исчерпывающее объясненіе въ той перемѣнѣ, которая въ этотъ періодъ совершилась въ хозяйственной жизни Германіи.

Базисомъ, на которомъ зиждился экономическій расцвѣтъ Германіи въ 15 и 16 столѣтіяхъ, была главнымъ образомъ промежуточная торговля. Рейнъ и южная Германія служили широкой торговой дорогой, по которой шло движеніе продуктовъ съ сѣвера на югъ и обратно. Эта промежуточная торговля основывалась на быстромъ развитіи Италіи, Франціи и другихъ странъ, которое имѣло мѣсто въ концѣ среднихъ вѣковъ, и достигла въ 15 и 16 столѣтіяхъ положительно огромныхъ размѣровъ. Безконечные богатѣйшіе обозы неудержимымъ потокомъ стремились по германскимъ дорогамъ. Нюрнбергъ, Аугсбургъ, Ульмъ, Базель и Страсбургъ были станціями и узловыми пунктами, на которыхъ скапливались, такъ сказать, всѣ сокровища міра, чтобы отсюда затѣмъ разойтись вновь по всѣмъ странамъ. Въ денежные шкафы богатыхъ купцовъ лился непрерывный золотой потокъ; онъ не только придавалъ большой политическій вѣсъ именамъ наиболѣе выдающихся изъ этихъ купцовъ, но и оплодотворялъ почву тѣхъ городовъ, черезъ ко-

Вакхическая процессія.



Силенъ и гермафродитъ. (Фреска въ Каза-Ветіи, Помпея.)

Тиціанъ. **Даная**.

Веронезе. **Леда и лебедь**.

торые онъ протекалъ, благами буржуазной культуры. На ряду съ тѣмъ масштабомъ, который приняла эта промежуточная торговля, торговля собственными продуктами не играла никакой роли, не говоря уже о томъ, чтобы ее можно было хотя бы въ какомъ-нибудь отношеніи сопоставить съ тѣмъ, что приносила Германіи промежуточная торговля. Производство въ Германіи не выходило все еще изъ рамокъ мелкой мануфактуры. Шерстоткачество, которое было, какъ мы уже говорили, наиболѣе важной отраслью промышленности того времени, было развито еще очень мало такъ что, въ сущности говоря, извѣстное значеніе имѣло только добываніе серебра въ Саксоніи. Но и оно какъ разъ въ этотъ періодъ значительно понизилось. Въ концѣ 16 столѣтія саксонскіе рудники начали истощаться.

Уяснивъ себѣ, такимъ образомъ, сущность тогдашняго экономическаго базиса Германіи, мы приходимъ къ тому неизбѣжному выводу, что развитіе Германіи точно такъ же должно было прогрессировать или, наоборотъ, понижаться, въ зависимости отъ того, повышалась ли, или понижалась промежуточная, транзитная торговля. Болѣе или менѣе продолжительное развитіе послѣдней должно было способствовать процвѣтанію Германіи, и, наоборотъ, пониженіе ея должно было повлечь за собой общій упадокъ. Открытіе Америки оказало огромнѣйшее вліяніе на общую экономическую констелляцію, измѣнивъ въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій всѣ прежніе торговые пути. Морской путь былъ перенесенъ съ юга на сѣверъ, изъ Венеціи и Генуи въ Амстердамъ. Тѣмъ самымъ, однако, былъ нанесенъ рѣшительный ударъ значенію Германіи, какъ узловому пункту транзитной торговли; крупные и широкіе торговые пути Германіи стали спустя короткое время столь же пустынными, сколько незадолго до того они были оживлены. Непрерывный потокъ обозовъ изсякъ, а на площадяхъ крупнѣйшихъ германскихъ торговыхъ городовъ, гдѣ недавно еще стоялъ несмолкаемый шумъ отъ топота и ржанія сотенъ и тысячъ лошадей, прорасла теперь густая трава. Вмѣстѣ съ тѣмъ изсякли, разумѣется, и золотые потоки, струившіеся прежде въ карманы и денежные шкафы купцовъ. Торговыя конторы пустѣли, и въ теченіе короткаго

времени погибло немало крупныхъ и богатѣйшихъ фирмъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ это было смертельнымъ ударомъ и германскому Ренессансу, такъ какъ теперь сразу исчезли всѣ движущія силы его: потребность въ искусствѣ. Угасла не творческая сила германскаго народа,—нѣтъ: исчезли только тѣ факторы, которые недавно еще подняли художественное творчество на недосягаемую высоту. Не стало больше заказчиковъ,—германское искусство того времени должно было поэтому изсякнуть и замереть. Таково простое, но вмѣстѣ съ тѣмъ и единственное разрѣшеніе загадки, почему такъ внезапно прекратилось во второй половинѣ 16 вѣка развитіе германскаго Ренессанса. Наилучшимъ доказательствомъ внутренней тѣсной связи между обоими этими явленіями,—экономическимъ кризисомъ Германіи и прекращеніемъ развитія Ренессанса—служитъ, однако, тотъ фактъ, что повсюду, гдѣ торговля продолжала процвѣтать, хотя и не столь пышно какъ раньше, — вспомнимъ хотя бы Венецію, — что повсюду тамъ Ренессансъ продолжалъ еще долгое время давать все новые и новые побѣги.

* * *

Выше, въ первомъ отрывкѣ мы говорили, что для раскрытія имманентнаго закона, лежащаго въ основѣ художественныхъ явленій, не слѣдуетъ исходить изъ творчества отдѣльнаго индивидуума, а нужно разсматривать искусство извѣстной эпохи во всемъ ея цѣломъ и въ связи съ тенденціей, общей ея отдѣльнымъ составнымъ частямъ. Отсюда не слѣдуетъ, однако, заключать, что творчество отдѣльнаго художника идетъ въ разрѣзъ съ намѣченными здѣсь законами и что сущность и особенности этого творчества базируются на совершенно другихъ основаніяхъ. Такой выводъ былъ бы безусловно неправиленъ и при томъ прежде всего по отношенію къ творчеству тѣхъ представителей искусства, которые служатъ показательными вѣхами каждой эпохи, по отношенію къ геніальнымъ художникамъ. Въ искусствѣ нѣтъ нигдѣ непорочнаго зачатія, все совершаетъ органически и безусловно естественно. И если отдѣльныя особенно выдающіяся и крупныя личности стоятъ какъ бы изолированно и

одиноко, то только потому, что вслѣдствіе ихъ величія и блеска, которымъ они окружены, совершенно исчезаютъ изъ поля зрѣнія болѣе мелкія и заурядныя, хотя бы онѣ по существу были съ ними однородны; столь же легко можно не замѣтить и теченіе, которое естественно и логично приводитъ къ нимъ. Между тѣмъ на основаніи выше очерченныхъ законовъ можно легко понять и уяснить себѣ именно сущность геніальности.

Если поэтому эти законы показываютъ намъ что-нибудь съ полной очевидностью, то именно всю неправильность ходячаго мнѣнія, будто геній представляетъ собою постоянное и несомнѣнное исключеніе изъ общаго правила. Между тѣмъ, ставъ на правильную точку зрѣнія, мы увидимъ, что геній столь же мало противорѣчитъ намѣченнымъ нами законамъ, сколько высокіе горные хребты шаровидной формѣ земли. Наоборотъ, именно геній и служитъ блестящимъ подтвержденіемъ правильности законовъ, которые мы назвали руководящими. Однимъ изъ важнѣйшихъ выводовъ изъ примѣненнаго нами метода является то, что геній отнюдь не обязанъ своимъ существованіемъ чему-то случайному, произвольному, чему-то стоящему внѣ окружающей среды, чему-то, что коренится исключительно въ природѣ его личности. Историко-матеріалистическое пониманіе исторіи показываетъ, что геній предстаетъ передъ нами только въ томъ случаѣ, если въ какой-нибудь личности концентрируется то, что мы можемъ назвать наивысшей и наипослѣдовательнѣйшей эволюціонной необходимостью данной эпохи. Геній есть не что иное, какъ наиболѣе ярко выраженное осуществленіе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и наиболѣе послѣдовательное условіе времени. Геній значительно менѣе изолированъ въ кругѣ своей эпохи, чѣмъ всякій другой индивидуумъ. Въ виду именно этого геніальная личность возрастаетъ въ своемъ величіи и въ своемъ историческомъ значеніи прежде всего въ зависимости отъ величія и значенія задачъ и проблемъ, стоящихъ передъ ея эпохой; для доказательства этого достаточно только назвать имя Наполеона. Само собой разумѣющимся послѣдствіемъ этого факта является то, что именно благодаря этому геніальнѣйшія явленія исторіи наблюдаются всегда и безъ исключенія лишь въ наиболѣе

значительные поворотные пункты исторіи. Это относится ко всѣмъ геніямъ безъ исключенія. Великіе геніи стоятъ всегда на вершинѣ революціонныхъ волнъ развитія: таковы Микель-Анджело, Тиціанъ, Дюреръ, Томасъ Моръ, Шекспиръ, Спиноза, Рембрандтъ, Рубенсъ, Кантъ, Гете, Бетховенъ, Наполеонъ, Марксъ и др. Всѣ они подтверждаютъ вышесказанное какъ въ своей совокупности, такъ и каждый въ отдѣльности. Съ другой стороны, отсюда слѣдуетъ также и то, почему мы въ настоящее время не имѣемъ, напримѣръ, Шекспира или Наполеона, или, точнѣе, почему мы сейчасъ не можемъ имѣть ихъ. Все имѣетъ свое время: и величіе, и ничтожество, и посредственность. Всегда и повсюду лишь данная общественная структура эпохи рѣшаетъ, появляются ли на арену циклопы или кропатели, или же тѣ и другіе вмѣстѣ.

Геній есть концентрація данной возможности развитія въ отдѣльной индивидуальности. Допустивъ это, мы тотчасъ же поймемъ всю неправильность традиціоннаго пониманія сущности генія. Часто приходится слышать, напримѣръ: послѣ такого-то человѣка появилось то-то. Это, конечно, правильно, но тѣмъ не менѣе за этимъ скрывается совершенно ложный ходъ мыслей; ошибочное идеологическое пониманіе вещей. Самая геніальная и, повидимому, самая смѣлая идея остается безплодной и отнюдь не воспринимается окружающимъ міромъ, если она не соотвѣтствуетъ историческимъ условіямъ. И, съ другой стороны, при соотвѣтствіи этимъ условіямъ она тотчасъ же находитъ себѣ благодарную почву. Это можетъ быть доказано на каждой страницѣ нашей исторіи. Этимъ путемъ обнаруживается также и нелѣпость того взгляда, который господствуетъ въ общей исторіи искусствъ относительно возникновенія или заимствованія новыхъ художественныхъ формъ изъ другой страны. Импрессіонизмъ въ германскомъ искусствѣ появился не потому, что Максъ Либерманъ познакомился съ Мане и Сезанномъ, а потому, что Германія достигла той ступени развитія, адэкватнымъ выраженіемъ которой служитъ импрессіонизмъ въ искусствѣ. Онъ выступилъ на сцену потому, что онъ представляетъ собой необходимость художественнаго развитія, обусловленную настоящей эпохой. Если бы возникно-

Картинки холостой жизни: I. Полночь.

веніе опредѣленнаго художественнаго теченія зависѣло отъ того, что мы получаемъ знакомство съ таковымъ же въ другой странѣ, то импрессіонизмъ долженъ былъ бы развиться и достичь своего полнаго распвѣта еще двадцать лѣтъ назадъ, такъ какъ уже тридцать лѣтъ тому назадъ картины Либермана висѣли рука объ руку съ картинами Мане въ Парижскомъ Салонѣ. Однако, въ то время импрессіонизмъ не былъ заимствованъ ни Либерманомъ, ни какимъ-либо другимъ художникомъ, — въ историческомъ развитіи Германіи не доставало нужной предпосылки, не было соотвѣтствующаго историческаго условія. По существу своему, это тотъ самый процессъ, который обусловливаетъ и историческую роль открытій и изобрѣтеній. Такого рода пониманіе генія отнюдь не является, какъ полагаютъ многіе, униженіемъ его,—наоборотъ, оно какъ бы еще больше его возвеличиваетъ. Нѣтъ болѣе высокой оцѣнки личности, чѣмъ видѣть въ ней осуществленіе и выраженіе важнѣйшихъ историческихъ необходимостей. Напротивъ того, идеологическое пониманіе генія, считающее его чистѣйшей случайностью въ закономѣрномъ ходѣ міровой исторіи, тѣмъ сарымъ какъ бы умаляетъ его выдающуюся роль. Наше историческое пониманіе сущности генія отнюдь не измѣняется, конечно, отъ того обстоятельства, что геній, какъ явленіе индивидуальное, представляетъ собой тѣмъ не менѣе одну изъ сложнѣйшихъ загадокъ и что поэтому въ этомъ направленіи онъ представляетъ собою еще неразрѣшенную проблему. Намъ неизвѣстно, почему одинъ сынъ въ семьѣ становится выдающейся личностью, а другой нѣтъ. Почему природа одаряетъ особыми музыкальными, поэтическими или художественными способностями Вольфганга, а не Эмиля. Однако, эта нерѣшенная проблема не должна затемнять передъ нами другую сторону явленія, которую мы имѣемъ полную возможность разрѣшить. А это и является какъ разъ тѣмъ фактомъ, что мы въ состояніи какъ доказать историческую необходимость и обусловленность генія, такъ и объяснить, почему другія эпохи не были способны породить аналогичныхъ геніальныхъ личностей.

То, что даетъ генію эпоха, то, что она отъ него отнимаетъ, и, наконецъ, то, какимъ образомъ онъ именно бла-

годаря этому становится наиболѣе яркимъ осуществленіемъ этой эпохи,—все это мы постараемся вкратцѣ показать на величайшемъ изъ великихъ людей итальянскаго Ренессанса, Микель-Анджело. Въ Микель-Анджело воплотилась, такъ сказать, вся эпоха. Такъ какъ его художественная потенція простиралась до безконечности, то въ немъ отразилась вся эпоха безъ остатка,—не какія-либо ея отдѣльныя особенности, а весь ея комплексъ,—величайшее напряженіе ея стихійной мощи и вся разорванность и разрозненность ея существа. Новый экономическій строй выступилъ на сцену въ 15 и 16 столѣтіяхъ положительно съ циклопической мощью. Этому соотвѣтствуетъ неизмѣримая художественная сила; въ области искусства рождаются только циклопы: Микель-Анджело творилъ только циклоповъ. Но тѣмъ самымъ въ твореніяхъ своихъ онъ отражалъ всю суть тогдашняго общественнаго порядка: подобно тому, какъ силы послѣдняго повсюду еще опутаны оковами несозрѣвшей дѣйствительности, такъ и творенія Микель-Анджело почти всѣ безъ исключенія скованные титаны, негодующіе рабы, которые въ стремленіи къ свободѣ извиваютъ свои члены; все его творчество подобно скованному Прометею, который тысячами цѣпей прикованъ къ недоразвившейся дѣйствительности. Построенія воли, могучихъ стремленій неумолимо разбиваются въ періодѣ Ренессанса объ абсолютную невозможность полнаго осуществленія. Это справедливо, конечно, въ примѣненіи къ общей картинѣ эпохи. Но въ той же мѣрѣ справедливо это и по отношенію къ художественнымъ созданіямъ Микель-Анджело. Соотвѣтственно неразвившейся дѣйствительности Ренессансъ могъ, правда, развить до конца логику фактовъ, могъ выставить всѣ великія проблемы, но онъ имѣлъ возможность оставить потомству разрѣшенными лишь самыя немногія изъ нихъ. Изъ великихъ плановъ Микель Анджело ни одинъ не достигъ осуществленія. Ни могила Юлія, ни могила Медичи, ни гигантское созданіе церкви Петра. Изъ лѣса статуй могилы Юлія мы имѣемъ только одного Моисея. Правда, въ немъ одномъ воплощается вся исполинская творческая сила, пришедшая въ міръ вмѣстѣ съ новымъ принципомъ. Моисей Микель Анджело — новое божество эпохи, новый человѣкъ, символъ самодержавнаго

человѣка, котораго создалъ Ренессансъ, котораго не водитъ больше на помочахъ божество и который не покоренъ уже всякому малѣйшему знаку свыше.

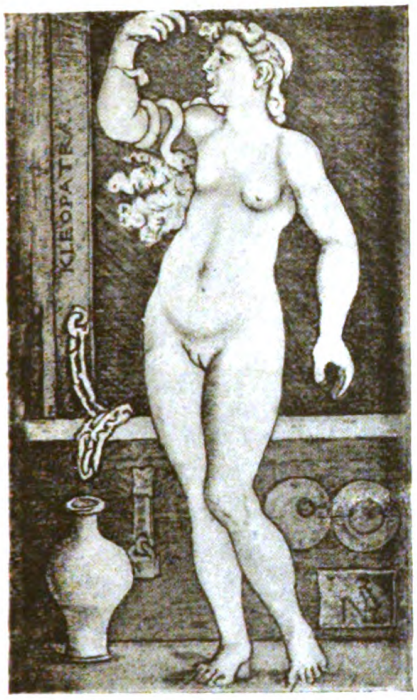
* * *

Культъ формы и развитіе его вплоть до принципа „искусство для искусства“ наблюдаются въ самыя различныя эпохи. Однако, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что этотъ культъ формы достигъ своего наиболѣе послѣдовательнаго развитія въ концѣ 19 столѣтія. Экономическое развитіе привело въ 19 вѣкѣ, наконецъ, повсюду къ ясно выраженной формѣ буржуазнаго общественнаго строя. Во внѣшней политической организаціи эта форма обнаруживается, правда, далеко не одинаково: въ Англіи, Франціи и Швейцаріи буржуазное содержаніе ясно отразилось и въ политической организаціи, въ Германіи же и въ Австріи буржуазная культура носитъ еще сильный колоритъ абсолютизма. Но если внѣшняя форма политической организаціи и обнаруживаетъ еще много разновидностей, то по существу своему картина всюду одна и та же. Повсюду доминируетъ современный буржуазный общественный строй: всѣ государства зиждятся въ настоящее время исключительно на экономическомъ принципѣ, которому соотвѣтствуетъ современный буржуазный общественный строй, крупная промышленность и крупный капиталъ.

Столь же единообразной, какъ картина современнаго развитія въ его основной сущности, представляется и степень историческаго развитія буржуазіи. Во всѣхъ странахъ Европы революціонная эпоха буржуазіи давно и совершенно закончилась, нигдѣ больше буржуазія не выступаетъ съ революціонной тенденціей. Повсюду она давно уже достигла той стадіи, на которой она исключительнно эксплоатируетъ свое господство. А такъ какъ это является ея наивысшемъ закономъ, то она, руководясь исключительно этимъ интересомъ, заключаетъ разнообразные компромиссы съ другими политическими силами. Компромиссы эти вполнѣ логично заключаются гораздо чаще вправо, чѣмъ влѣво, такъ какъ всякій компромиссъ влѣво хотя въ данный моментъ и усиливаетъ буржуазный общественный строй, однако, все

же въ корнѣ своемъ готовитъ ему опасность. И опасность эта гораздо существеннѣе, чѣмъ та выгода, какую даетъ буржуазному общественному строю такой компромиссъ влѣво. Это относится ко всѣмъ европейскимъ государствамъ. И если компромиссъ вправо заключается не во всѣхъ странахъ въ одинаково ясныхъ и откровенныхъ формахъ, то зато онъ всюду представляется несомнѣнно тенденціей, возведенной въ принципъ. Это справедливо по отношенію къ южной Германіи въ той же мѣрѣ, какъ и по отношенію къ Пруссіи, несмотря на тѣ уступки и уступочки, которыя дѣлаются тамъ время отъ времени либерализму, къ Англіи точно такъ же, какъ къ Австріи,—это въ конечномъ счетѣ историческое направленіе развитія, которое должно было начаться въ тотъ моментъ, когда кончилась революціонная эпоха буржуазнаго развитія и когда буржуазная революція вполнѣ осуществила свою историческую задачу, давъ прочное основаніе современному буржуазному общественному строю.

На этой стадіи развитія въ искусствѣ долженъ былъ произойти вышеохарактеризованный переворотъ: возведеніе техническихъ задачъ на степень первостепенной важности, а вмѣстѣ съ тѣмъ и умаленіе всего матеріальнаго содержанія искусства. Окинувъ взглядомъ различныя страны, мы найдемъ, что этотъ переворотъ въ настоящее время совершился повсюду. Но одновременно мы замѣтимъ и еще одно: то, что этотъ переворотъ совершался съ тою же послѣдовательностью, съ какой различныя страны приближались къ нулевой точкѣ революціонной энергіи внутри буржуазнаго классоваго движенія. Потому-то въ Англіи переворотъ этотъ совершился ранѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ: здѣсь наиболѣе рано закончилось буржуазное развитіе. И потому-то наиболѣе поздно мы наблюдаемъ его въ Германіи: тутъ позднѣе всего развернулись во всю свою ширь экономическія силы, обусловливающія современный буржуазный общественный строй. Такимъ образомъ исторически обусловлено, почему въ Германіи импрессіонизмъ развился позднѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ. Развитіе въ сторону культа формы и завершенія его, принципа „искусство для искусства“ совершалось, естественно, тоже въ томъ же порядкѣ, въ какомъ различныя страны достигали точки нуля революціонной энергіи буржуазіи, или спускались даже ниже ея.



Бегамъ **Клеопатра.**
(Нѣм. грав. 1529 г.)

Монтенья. **Судъ Париса.**
(Гравюра 15 вѣка).

Каррачи. **Сластолюбивый фавнъ.** (Итал. гравюра 16 вѣка).

Купальная жизнь. (Сатирическій рисунокъ изъ средневѣк. рукописи).

Галантная гравюра 18 вѣка.

Такого рода эпохи не представляются, впрочемъ, совершенно безплодными для развитія искусства и прежде всего для общаго художественнаго воспитанія. Изумительные использователи открывшихся художественныхъ возможностей, такіе художники, какъ Мане, Сезаннъ, Либерманъ, Слефогтъ, Трюбнеръ и др., достигаютъ въ нихъ своего полнаго развитія и зрѣлости. Для нихъ въ конечномъ счетѣ все форма. Ихъ задача не творить революціонное содержаніе эпохи, а возвеличивать искусство, какъ высшій плодъ культуры, до степени утонченнѣйшаго средства наслажденія; ясно поэтому, что они совершенно инстинктивно приходятъ къ убѣжденію о преобладаніи формы. Въ виду этого же совершенно естественно и необходимо, что выдающіяся личности въ искусствѣ при реакціи къ прошлому прежде всего примыкаютъ къ великимъ мастерамъ краски, къ Веласкезу и Рембрандту. Оба они своимъ творчествомъ воплощаютъ ту фазу общественнаго развитія, которой мы снова достигли въ настоящее время, съ той лишь разницей, что мы стоимъ сейчасъ въ другой плоскости. То, что соприкосновеніе съ этими мастерами краски исторически вполнѣ логично, т.-е. носитъ органическій характеръ, является также и причиной того, что оно не оказываетъ нарушающаго дѣйствія, какъ лѣтъ 20—30 назадъ соприкосновеніе съ Ренессансомъ, а является могучей движущей силой и приводитъ поэтому къ значительнымъ результатамъ, каковые мы и наблюдаемъ въ произведеніяхъ вышеназванныхъ мастеровъ. Хорошимъ въ истинномъ смыслѣ можетъ быть только органическое соприкосновеніе и развитіе.

Жизненный законъ искусства.

Считаемъ нужнымъ повторить здѣсь вышеупомянутые вопросы, входящіе въ составъ жизненнаго вопроса искусства: Каково главное содержаніе искусства? Что преисполняетъ и воодушевляетъ его? Въ чемъ состоитъ его пламя? Каковъ тотъ элементъ искусства, который не только электризуетъ и воодушевляетъ современниковъ, но и даруетъ поистинѣ вѣчную жизнь внѣшней формѣ, въ которую онъ облеченъ?

Мы дадимъ здѣсь сразу отвѣтъ на эти вопросы и лишь затѣмъ постараемся обосновать его. Нашъ отвѣтъ гласитъ: это главное содержаніе искусства, это пламя, этотъ элементъ, короче говоря, сущность искусства есть чувственность. Искусство—это чувственность. И при томъ чувственность въ наиболѣе потенцированной формѣ. Искусство есть чувственность, ставшая формой, ставшая конкретной,—и въ то же время оно—наивысшая и наиблагороднѣйшая форма чувственности.

Для доказательства этого опредѣленія сущности искусства намъ придется спуститься къ первоисточникамъ жизни и исходить изъ нихъ.

Первоисточникомъ всего живого служитъ законъ размноженія, дѣйствующій во всѣхъ частяхъ организованной матеріи. Біологія называетъ законъ размноженія первичной функціей органической матеріи. Это вообще вѣчный законъ

жизни, ея основа и цѣль. „Голодъ и любовь“ гласитъ извѣстная формула; однако, въ формулѣ этой логика перевернута отчасти вверхъ ногами,—она должна была бы гласить нѣсколько иначе: „любовь и голодъ“. Размноженіе—это тенденція всякаго живого существа; клѣтка проникнута стремленіемъ къ безконечному дѣленію. Это первичная тенденція; возстановиться, продолжать жить въ болѣе высоко организованной формѣ — такова тенденція и сознательное стремленіе живого существа, стоящаго на высшей ступени органическаго развитія, культурнаго человѣка. Лишь изъ стремленія обладать силами для этого проистекаетъ необходимость обмѣна веществъ, дополнительнаго принятія питанія,—необходимость топлива для машины. За справедливость этого говоритъ сама логика. Воспользуемся простымъ сравненіемъ: цѣль и назначеніе машины не въ самомъ потребленіи топлива, а въ томъ, чтобы это топливо, — скажемъ, уголь,—превратилось въ паръ, въ движеніе. Такъ какъ тенденція къ размноженію является первичной и главнѣйшей функціей органической матеріи, то у животнаго живого существа машина въ ея примитивной формѣ развитія служитъ аппаратомъ для возстановленія израсходованной силы, и развитіе у животнаго существа должно естественно и логично начинаться съ желудка. Акалефа—только желудокъ. Но прямой путь ведетъ отъ акалефы не только къ человѣку, но логическимъ образомъ и дальше по направленію къ возвышеннымъ идеологическимъ его превращеніямъ. Всѣ явленія органическаго міра суть лишь части этой первичной функціи и различаются только болѣе или менѣе высокой ступенью своего развитія.

Въ число этихъ всѣхъ явленій входитъ и искусство: искусство есть часть этой первичной функціи, оно—сама чувственность и при томъ чувственность активная. Это одна и первая сторона того, что должно быть здѣсь доказано.

Сущность и содержаніе размноженія образуетъ на всѣхъ ступеняхъ развитія творческій мотивъ. Создавать новое—таковъ принципъ, затаенная воля, которая на высшихъ ступеняхъ эволюціонной лѣстницы превращается въ волю сознательную. Истинно культурный человѣкъ исполняетъ законъ жизни съ полнымъ сознаніемъ; всѣ его жизненные

интересы суть въ конечномъ счетѣ не что иное, какъ стремленіе облагородить какъ внѣшнія формы, такъ и послѣдствія исполненія этого закона.

Чисто механически дѣйствуетъ этотъ законъ только вначалѣ, только на низшихъ ступеняхъ животнаго развитія. Но если мы въ настоящее время еще и не можемъ опредѣлить, гдѣ впервые переступается порогъ сознанія, то все же мы безусловно способны подмѣтить многочисленныя излученія живой матеріи въ ея внутреннемъ взаимодѣйствіи съ этимъ закономъ жизни. Мы имѣемъ возможность констатировать, что этому закону подчинены не только всѣ физическіе элементы, но и весь комплексъ психическихъ завоеваній человѣка и, далѣе, что всѣ они не только играютъ при этой силѣ какъ бы служебную роль, но и образуютъ сами составныя части этой силы; они не что иное, какъ непосредственная эманація способности къ продолженію рода, творческаго элемента на болѣе высокой ступени развитія. Поэтому-то и высшая духовная эманація человѣческой психики, искусство, не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ активной чувственностью и при томъ, естественно, высшей формой ея. Активность проявленія чувственности и творческій элементъ суть понятія, покрывающія всецѣло другъ друга. Творческій элементъ въ искусствѣ есть поэтому проявленіе имманетнаго жизненнаго закона въ его наивысшей формѣ. И тамъ, гдѣ искусство соотвѣтствуетъ этому,— и при томъ только тамъ и только потому,—тамъ оно дѣйствительно жизненно, ибо тамъ оно кристаллизуетъ единственно вѣчное, что есть вообще въ мірѣ: законъ жизни, первичную силу, которая всегда мѣняетъ лишь внѣшнія формы свои.

Въ пользу того положенія, что искусство не только играетъ при этой силѣ служебную роль, а что само оно образуетъ составную часть этой силы, часть, которая развивается на опредѣленной высотѣ органической эволюціи,— въ пользу этого положенія имѣется одно чрезвычайно простое доказательство. Доказательство это сводится къ тому факту, что каждое нарушеніе физической способности къ продолженію рода всегда въ равной мѣрѣ ограничиваетъ способность художественнаго творчества и что полное уни-

чтоженіе первой приводитъ къ полному отсутствію и послѣдней. Доказательствъ этого факта можно привести очень много. И при этомъ не только изъ исторіи человѣчества: каждый естествоиспытатель могъ бы привести изъ царства животныхъ многочисленные примѣры того, какъ проявленія художественнаго творчества, которыя совершаются тутъ безсознательно въ цѣляхъ выполненія могучаго закона жизни, — вспомнимъ хотя бы о развитіи пѣнія птицъ въ брачный періодъ или о болѣе пестрой и красивой наружности самцовъ,—исчезаютъ или вообще отсутствуютъ, какъ только способность къ размноженію терпитъ какой-нибудь ущербъ или вообще устраняется; эксперименты въ этомъ направленіи давно уже подтвердили это общее правило. Для насъ, однако, достаточно хотя бы одного того указанія, что въ исторіи искусства нѣтъ ни одного истиннаго произведенія творчества, которымъ мы были бы обязаны кастрату, или наоборотъ: нѣтъ ни одного истиннаго художника, который былъ бы кастратомъ. Кто захотѣлъ бы намъ возразить, пусть назоветъ хоть одно такое произведеніе или хоть одного такого художника.

Изъ вышесказаннаго можно сдѣлать два вывода. Одинъ гласитъ: необходимое условіе активности для наличности способности къ художественному творчеству даетъ намъ ключъ къ разрѣшенію вопроса о томъ, почему женщина, на долю которой въ осуществленіи извѣчнаго закона жизни выпадаетъ пассивная роль, почти совершенно лишена этой способности. Художественная дѣятельность женщины въ общемъ сводится исключительно къ подражанію. Въ исторіи искусствъ мы не знаемъ ни одной оригинальной композиторши, ни одной создательницы новой независимой философской системы, ни одной художницы съ истинно самостоятельнымъ творчествомъ. На это обычно возражаютъ, что постоянное пренебреженіе и порабощеніе женщины помѣшало ей развивать эти способности. Но это только пустая дешевая фраза. Дочери англійской буржуазіи уже очень и очень давно пользуются всѣми возможностями духовнаго развитія,—а гдѣ же англійскія женщины-геніи? Сыны пролетаріата всѣхъ странъ были всегда угнетаемы, передъ ними были закрыты всѣ возможности духовнаго развитія, и тѣмъ

не менѣе изъ этихъ низшихъ слоевъ общества вышли такія гигантскія личности, какъ Спиноза, Гойя, Домье, Фихте и десятки другихъ равныхъ имъ по значенію. Другимъ выводомъ является положеніе, раскрывающееся передъ нами при этомъ проникновеніи въ глубь настоятельныхъ необходимостей художественнаго творчества. Ставъ на вышеохарактеризованную точку зрѣнія, мы сами поймемъ, почему въ силу внутренней необходимости нагое человѣческое тѣло всегда служило наивысшей художественной проблемой и почему именно къ нему сводятся всѣ созданія величайшихъ представтелей искусства всѣхъ временъ и народовъ: Праксителя, Тиціана, Микель-Анджело, Рубенса, Рембрандта и Родена. Этимъ же объясняется также и то, что въ наиболѣе значительныя эпохи художественнаго творчества искусство и воспроизведеніе человѣческой наготы должны были быть синонимами. Сущность вопроса сводится къ слѣдующему: въ воспроизведеніи нагого человѣческаго тѣла искусство наиболѣе полно осуществляетъ свой жизненный законъ, ибо человѣкъ въ своей тѣлесной оболочкѣ есть наиболѣе совершенный и полный представитель чувственнаго міра явленій, онъ есть чувственность въ ея наиблагороднѣйшей формѣ...

Если первое положеніе, выставленное нами, гласило: искусство есть чувственность, то второе должно быть: искусство есть всегда не что иное, какъ воспроизведеніе чувственности.

Продолженіе рода есть, какъ мы уже говорили, первичная функція органической матеріи. Эта первичная функція остается, однако, всегда и ея главнѣйшей и основной функціей, она есть наисущественнѣйшій элементъ всякаго явленія на всѣхъ безъ исключенія стадіяхъ развитія. Все живое есть чувственность, принявшая конкретныя формы, и критеріемъ различія является лишь болѣе или менѣе высокая ступень развитія въ цѣпи органической эволюціи. Воспроизведеніе сущности жизни, безразлично, проявляется ли она въ растеніи, животномъ или человѣкѣ,—таковъ внутренній смыслъ и цѣль искусства. И великая задача его сводится къ возможно болѣе полному и цѣльному исчерпанію содержанія жизни. Жизнь въ ея затаенныхъ глубинахъ, внутрен-

ній процессъ жизни долженъ воплотиться въ изображаемыхъ организмахъ, — линіи, средства художественнаго воспроизведенія стремятся и должны быть, въ сущности, лишь оконкретизированнымъ и внутреннимъ процессомъ жизни.

Въ то время какъ искусство стремится выполнить это внутреннее назначеніе, само собой въ качествѣ основной проблемы выдвигается на первый планъ то, что образуетъ особый объектъ этой работы: художественное воплощеніе эротики. Эротика есть активная чувственность, она — чувственность, выполняющая свой конечный законъ. Но именно поэтому-то эротика и представляетъ собою важнѣйшую часть чувственности, а въ своемъ сознательномъ проявленіи въ то же время и ея наивысшую и даже наиблагороднѣйшую форму. Однако, наряду съ этимъ она имѣетъ и оборотнюю сторону. Эротика пробуждаетъ въ человѣкѣ сильнѣйшія и наиболѣе продолжительныя страсти, освобождаетъ все великое и вѣчное, что живетъ и дѣйствуетъ въ человѣкѣ, но въ то же время она даетъ волю и всему низменному, на что способна вырождающаяся человѣческая психика. При выполненіи искусствомъ своей задачи — исчерпанія всего безъ остатка содержанія жизни, неизбѣжно то, что эротика не только стоитъ во главѣ угла всякаго искусства, но и доминируетъ на всѣхъ его этапахъ; менѣе всего должно удивлять насъ то обстоятельство, что тѣ высшія вершины, на которыя поднималось до сихъ поръ искусство, окрашены въ то же время наиболѣе яркими и сочными красками эротики. Такъ какъ, однако, помимо этого искусство слѣдуетъ постоянно влеченію возвеличивать все то, что оно изображаетъ, то изъ этой тенденціи въ конечномъ счетѣ само собой слѣдуетъ воспроизведеніе эротики во всѣхъ ея проявленіяхъ.

Эта *внутренняя* необходимость художественнаго воспроизведенія эротики чувствовалась, несомнѣнно, всегда и давно уже была всѣми признана, ибо даже самый закоренѣлый филистеръ повторяетъ въ настоящее время, правда, не безъ внутренняго содроганія ту прописную истину, что безъ чувственности вообще не могло бы быть искусства. Но этимъ отнюдь еще не сказано, конечно, что онъ исходитъ

при этомъ изъ тѣхъ же предпосылокъ, на которыя опираемся мы въ своемъ изложеніи.

Не менѣе важную роль играетъ и *внѣшняя* необходимость, которая побуждаетъ творящаго къ художественному воспроизведенію эротическихъ мотивовъ. Если внутренняя необходимость относится ко всему художественному творчеству, не исключая литературы и музыки, то внѣшняя представляетъ собою законъ, которому подчиняются только такъ называемыя, изобразительныя или объективныя искусства, скульптура и живопись. Этотъ законъ покоится на томъ сознаніи, что въ мірѣ явленій нѣтъ болѣе чудеснаго феномена, какъ органическая матерія въ стадіи своего эротическаго напряженія. Это относится къ ней во всемъ ея цѣломъ. Растеніе цвѣтетъ и благоухаетъ, раскрываетъ свои лепестки и жадно стремится навстрѣчу оплодотворенію,— это безсознательное эротическое опьяненіе. Опереніе птицъ никогда не сверкаетъ такъ ярко и красочно, ихъ пѣніе никогда не бываетъ такимъ сладостнымъ и упоительнымъ, какъ именно въ брачный періодъ. Нѣтъ ничего болѣе могущественнаго, чѣмъ большое, сильное животное въ періодъ течки, нѣтъ болѣе грандіознаго зрѣлища, чѣмъ его любовное бѣшенство. Достаточно взглянуть на жеребца, когда онъ отъ возбужденія раздуваетъ ноздри, бьетъ хвостомъ и до крайнихъ предѣловъ напрягаетъ каждый свой мускулъ; достаточно взглянуть на оленя, на это воплощеніе силы и красоты. Въ своемъ родѣ не менѣе красиво проявляется любовное влеченіе и въ низшихъ слояхъ царства животныхъ. Между тѣмъ то, что относится къ растительному и животному міру, то въ неизмѣримо большей степени относится къ человѣку, такъ какъ у него въ эту стадію высшаго напряженія и развитія достигаютъ кромѣ того также и всѣ тѣ духовные и психическіе элементы, которые отличаютъ его отъ животнаго. Любовь украшаетъ въ высшемъ смыслѣ этого слова каждаго человѣка. Прекраснымъ въ своемъ высшемъ достиженіи является прежде всего осуществленіе закона жизни. Нѣтъ ничего болѣе прекраснаго, какъ сплетеніе двухъ человѣческихъ тѣлъ, и при томъ тѣлъ различнаго пола, въ полномъ расцвѣтѣ развитія и въ экстазѣ сексуальнаго возбужденія. Энергія, сила, величіе, гармонія,—

Главная часть картины Фр. Косса. **Тріумфъ Венеры**. (Ориг. въ замкѣ Шифанойа въ Феррарѣ. 15 вѣкъ).

Джіуліо Романо. Зевсъ въ обликѣ дракона у Олимпіи. (Фреска въ Павіи. 16 вѣкъ.)

все торжествуетъ здѣсь. Поэтому-то отсюда проистекаютъ и прекраснѣйшія художественныя линіи; ибо нѣтъ болѣе величественнаго, болѣе художественно прекраснаго движенія. А то, что это именно такъ, то, что человѣкъ въ стадіи эротическаго напряженія представляетъ собою прекраснѣйшій феноменъ міра явленій,— это является также логической необходимостью, ибо въ эти моменты своего существованія человѣкъ, это совершеннѣйшее созданіе органическаго развитія, возносится на высочайшія вершины своего естественнаго назначенія. На высшей точкѣ творческаго утвержденія жизни человѣкъ достигаетъ границъ истинно великаго. Между тѣмъ, согласно вѣчной тенденціи искусства подыматься на недосягаемыя выси, къ этимъ границамъ стремится каждый великій художникъ и каждая великая и значительная эпоха искусства.

Если логическимъ выводомъ изъ нашего перваго положенія, что искусство есть чувственность, является то, что въ каждомъ періодѣ расцвѣта и подъема искусства высшей и доминирующей проблемой творчества большинства художниковъ служитъ нагота, то изъ второго положенія съ такой же необходимостью слѣдуетъ, что въ тѣ періоды, когда мораль эпохи давала возможность искусству развертываться во всю его ширь, воспроизведеніе непосредственныхъ эротическихъ мотивовъ становилось одной изъ серьезнѣйшихъ художественныхъ проблемъ. Такими эпохами былъ прежде всего античный міръ, а въ новое время Ренессансъ. Однако, и въ другія эпохи это стремленіе не могло совершенно подавляться, хотя моральные законы и скрывали повсюду половую жизнь цѣломудреннымъ покровомъ стыда и замалчиваніе его провозглашали высшимъ закономъ общественной нравственности. Тѣмъ не менѣе искусство слѣдовало неизмѣнно своей тенденціи, хотя ему и приходилось при этомъ избѣгать непосредственнаго изображенія эротики, но съ тѣмъ большимъ упорствомъ оно обходными путями стремилось неуклонно къ разъ навсегда поставленной цѣли. Если въ прежнія времена для этого пользовались символами,— вспомнимъ хотя бы использованіе греческихъ миѳовъ и главнымъ образомъ миѳовъ объ Юпитерѣ со всѣми его метаморфозами,— то въ настоящее время искусство стремится къ цѣли

совершенно открыто: и на этомъ пути имъ созданъ цѣлый рядъ истинныхъ шедевровъ. Для доказательства этого достаточно назвать хотя бы имя Родена. Естественно, что при такомъ непосредственномъ стремленіи приходилось ограничиваться однимъ только движеніемъ, одной только рѣзкой линіей.

Само собой разумѣется, что искусство никогда не считалось добровольно съ такого рода ограниченіемъ своей свободы и дѣлало уступки исключительно въ цѣляхъ широкой публичности. Всѣ безъ исключенія выдающіяся художественныя натуры давали волю переизбытку своихъ могучихъ силъ въ непосредственномъ воспроизведеніи эротическихъ мотивовъ, въ интимномъ изображеніи полового акта, хотя очень немногія изъ произведеній ихъ достигли извѣстности и славы, такъ какъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ никогда не выходили на свѣтъ публичности. Конечно, не всѣ художники занимались этой проблемой изъ чисто художественнаго воодушевленія,— наоборотъ, большинство посвящало ей своей силы потому, что имъ нравилась, ихъ радовала самая тема, а также и потому, что ихъ плѣняла мысль посмѣяться надъ общепризнанной моралью, хотя бы въ самомъ интимномъ и тѣсномъ кругу. Однако, здѣсь было бы, пожалуй, умѣстно сдѣлать одно необходимое замѣчаніе: человѣкъ можетъ быть весь проникнутъ чувственностью, можетъ съ упоеніемъ и восторгомъ отдаваться блаженству сладострастья и въ то же время, будучи измѣряемъ масштабомъ серьезной нравственности, можетъ быть самой положительной личностью. Одно не исключаетъ другого,— наоборотъ, обѣ эти стороны служатъ необходимыми предпосылками цѣльной и крупной личности. Правда, здѣсь тотчасъ же нужно замѣтить, что одинъ интересъ къ эротикѣ не служитъ еще показателемъ выдающейся личности; однако, столь же несомнѣнно и то, что великія личности никогда еще не выходили изъ рядовъ тѣхъ, „кто не занимается такого рода вещами“. Хотя бы ужъ по одной той причинѣ, что величія безъ смѣлости не существуетъ.

* * *

Если искусство есть не что иное, какъ воспроизведенная чувственность, то оно должно и на зрителя оказывать въ

общемъ чувственное воздѣйствіе. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда рѣчь идетъ о воспроизведеніи чисто эротическихъ мотивовъ, оно должно дѣйствовать возбуждающе въ сексуальномъ смыслѣ. Ибо, какъ извѣстно, особенностью чувственности, неразрывно связанной съ нею, является то, что она, несомнѣнно заразительна, когда дѣйствуетъ на нормальнаго человѣка и когда дѣйствіе ея соотвѣтствуетъ его культурному уровню. Мы подчеркиваемъ это обстоятельство. Мы утверждаемъ: чувственное воздѣйствіе художественно воспроизведенныхъ эротическихъ мотивовъ на зрителя не подлежитъ никакому сомнѣнію. И далѣе: чѣмъ интенсивнѣе это воздѣйствіе, тѣмъ крупнѣе и значительнѣе художественная цѣнность. Это тоже должно быть признано внутренней и безусловной необходимостью.

На чувственно возбуждающее дѣйствіе художественно воспроизведеннаго эротическаго мотива необходимо обратить особое вниманіе, такъ какъ ханжеская нравственность,— та самая, которя безъ всякихъ разсужденій именуетъ „грѣхомъ" чувственность и, главное, возбужденіе чувственности,— всегда и повсюду порождала зловѣщее смѣшеніе понятій. Неограниченное господство этой морали въ общественной жизни привело въ концѣ концовъ къ такому ханжеству, что въ настоящее время даже многіе самые умные люди исповѣдуютъ догму, которая представляетъ собою вынужденную уступку всемогущей морали. Эта уступка, принявшая съ теченіемъ времени характеръ непоколебимаго символа вѣры, состоитъ въ томъ, что человѣкъ хотя и допускаетъ чувственное воздѣйствіе образнаго воспроизведенія, однако, отрицаетъ его за выдающимися произведеніями чистаго искусства. Такія произведенія не дѣйствуютъ въ чувственномъ смыслѣ, даже если они и трактуютъ чисто эротическіе мотивы: отсутствіе чувственно возбуждающаго дѣйствія ихъ на зрителя объясняется высоко художественной формой воспроизведенія мотива.

Напротивъ того, мы утверждаемъ, что такое разграниченіе и вообще такая логика безсмысленны, ибо внутренняя логика искусства говоритъ какъ разъ обратное. Стараясь исчерпать интересующую его проблему во всей ея глубинѣ, художникъ стремится достичь жизненной правды, абсолют-

ной правдивости. Правдивость же никогда не ограничивается лишь внѣшними очертаніями явленія,— она всегда включаетъ въ себя прежде всего содержаніе, весь комплексъ духовныхъ, физическихъ и психическихъ элементовъ, скрывающихся въ данномъ явленіи. Форма никогда не существуетъ ради самой себя, а всегда лишь ради содержанія. Художественное впечатлѣніе должно пластически реконструировать въ душѣ зрителя сущность, душу явленія. И зритель долженъ самъ пережить, прочувствовать изображенное,—вотъ чего требуетъ на каждомъ шагу искусство. Эта способность заставить зрителя пережить произведеніе искусства считается высшимъ дарованіемъ художника; чѣмъ сильнѣе суггестивная сила его твореній, тѣмъ выше слава его. Иными словами: мы разсуждаемъ вполнѣ логично и признаемъ это дѣйствительно сущностью искусства, требуемъ этого отъ него и пользуемся этимъ, какъ критеріемъ, но лишь до тѣхъ поръ, пока рѣчь идетъ о самыхъ индифферентныхъ темахъ искусства, о портретахъ, воспроизведеніяхъ явленій природы и пр. Какъ только, однако, передъ нами художественное воспроизведеніе эротическихъ мотивовъ, мы тотчасъ же мѣняемъ фронтъ, и логика разомъ куда-то исчезаетъ. Мы видимъ тогда передъ собой только форму, забываемъ неожиданно, что для самаго низменнаго эротическаго мотива имѣется столь же высоко художественный способъ воспроизведенія, какъ и для всякаго идеала. По отношенію къ эротикѣ въ искусствѣ зритель хочетъ почему-то стать вдругъ совершенно объективнымъ и безстрастнымъ, хочетъ перестать быть существомъ, въ которомъ столь же громко требуетъ подчиненія вѣчный законъ жизни. Такова уступка лицемѣрной морали. То, что справедливо по отношенію къ портрету или къ какому-нибудь индифферентному мотиву, то, что здѣсь играетъ роль непреложнаго закона, относится въ полной мѣрѣ и къ художественному воплощенію эротики. Подобно тому, какъ при созерцаніи выдающагося пейзажа зритель переживаетъ и чувствуетъ все величіе, напримѣръ, дремучаго густого лѣса, такъ въ силу вышеочерченнаго принципа при созерцаніи художественнаго воплощенія эротическаго мотива онъ долженъ чувствовать его сладострастную, душную атмосфору.

8 час. утра.

Безусловно отрицательный характеръ носятъ и тѣ доказательства, которыя приводятся защитниками того взгляда, будто великія произведенія искусства не оказываютъ эротическаго дѣйствія. Они постоянно ссылаются при этомъ на извѣстныя произведенія искусства античнаго міра и Ренессанса. При этомъ они прибѣгаютъ къ весьма тривіальному трюку: ударяютъ себя патетически въ грудь и задаютъ вопросъ: „Гдѣ тотъ развратникъ, которому при видѣ той или другой классической Венеры, той или другой классической любовной сцены могутъ придти въ голову чувственныя мысли, который испытаетъ человѣческое, слишкомъ-человѣческое чувство и не будетъ преисполненъ только однимъ эстетическимъ воодушевленіемъ?“ Конечно, такого развратника никогда не оказывается. Это, однако, ровно ничего не доказываетъ, да и не могло бы доказывать даже въ томъ случаѣ, если бы каждый вполнѣ честно и искренно сталъ утверждать, что при созерцаніи этихъ произведеній искусства ему не приходятъ въ голову никакія чувственныя мысли. Это доказательство содержитъ въ себѣ огромный пробѣлъ. Оно не доказываетъ ничего положительнаго,—въ лучшемъ случаѣ изъ него явствуетъ нѣчто половинчатое. Эта половинчатость сводится къ тому, что эти произведенія искусства не оказываютъ чувственнаго дѣйствія на *современныхъ* зрителей. Но это отнюдь еще не доказываетъ, что они оставляли зрителя безстрастнымъ въ чувственномъ отношеніи и въ то время, когда они были созданы. А вѣдь это, несомнѣнно, самое существенное и главное.

Подходя къ разрѣшенію этого вопроса, не слѣдуетъ никогда упускать изъ виду, что, какъ мы указывали уже выше, каждая эпоха, а также и каждая фаза развитія отдѣльнаго индивидуума обладаетъ специфическимъ чувственнымъ ощущеніемъ, которому соотвѣтствуютъ вполнѣ опредѣленныя средства раздраженія. Отсюда съ очевидностью слѣдуетъ, что каждая эпоха, каждый классъ и каждый возрастъ реагируетъ по своему. Разнообразіе чувственнаго ощущенія отдѣльныхъ историческихъ эпохъ доказывается яснѣе всего развитіемъ чисто-порнографическаго элемента въ литературѣ и искусствѣ. Исторія порнографіи показываетъ — это будетъ иллюстрировано цѣлымъ рядомъ документовъ во второй части

этой книги,—что книги и изображенія, возбуждавшія въ 17 столѣтіе до крайнихъ предѣловъ похотливое чувство совершенно не волновали кровь людей, не только 19-го, но даже и 18 вѣка. Къ тому же выводу мы приходимъ, какъ извѣстно, и при сравненіи средствъ раздраженія, на которыя реагируютъ юноши, зрѣлые мужчины и старики. Не менѣе существенныя различія обнаруживаетъ параллель между отдѣльными классами, между крестьяниномъ, представителемъ мелкой буржуазіи и высоко развитымъ капиталистомъ. То, что одного изъ нихъ повергаетъ въ своего рода опьяненіе, оставляетъ совершенно равнодушнымъ другого, такъ что онъ не понимаетъ даже ни смысла, ни цѣли раздраженія; отъ его сознанія ускользаетъ какъ разъ самое „лучшее“, такъ какъ наиболѣе интенсивная форма проявленія эротической чувственности заключается далеко не всегда въ общепонятной конкретизаціи. Грубый, откровенный и примитивный характеръ носятъ въ началѣ историческаго развитія средства эротическаго раздраженія; постепенно, однако, они становятся все болѣе и болѣе утонченными и ихъ усложненіе совершается соотвѣтственно съ переходомъ подъ вліяніемъ культуры ко все болѣе утонченнымъ формамъ наслажденія. Вмѣстѣ съ этимъ утонченіемъ и осложненіемъ грубый элементъ утрачиваетъ свое прежнее эротическое дѣйствіе. При разсмотрѣніи этого развитія средствъ эротическаго раздраженія, мы сталкиваемся съ тѣмъ фактомъ, что оно простирается рѣшительно на всѣ области, иначе говоря, не только на жизнь въ ея дѣйствительности, но прежде всего на ея отраженіе въ искусствѣ. Отсюда слѣдуетъ, однако, что способъ изображенія Венеры или сцены любви, свойственный античному міру или Ренессансу, не только не оказываетъ эротическаго воздѣйствія, но и вообще не можетъ оказывать таковаго. Здѣсь нужно, правда, сдѣлать небольшую оговорку: сказанное безусловно относится только къ высоко развитому культурному человѣку зрѣлаго возраста, — низшіе классы и болѣе ранніе возрасты испытываютъ совершенно другое при созерцаніи этихъ документовъ классическаго искусства, — на нихъ эти произведенія дѣйствуютъ еще зачастую и теперь эротически.

Такое же чувственное ощущеніе при созерцаніи этихъ произведеній искусства испытывали и современники и при томъ современники во всей своей совокупности. Это можетъ быть безъ труда доказано на цѣломъ рядѣ весьмл надежныхъ документовъ. Относительно древности достаточно сослаться на прекрасный миѳъ о Пигмаліонѣ. Миѳъ этотъ въ конечномъ счетѣ есть не что иное, какъ остроумное и тонкое возвеличеніе того чувственнаго дѣйствія, которое оказываетъ произведеніе искусства на зрителя. Относительно миѳа о Пигмаліонѣ нужно замѣтить, что онъ первоначально возникъ воззникъ вовсе не изъ творческой фантазіи поэта, а что въ немъ лишь подверглась идеологизаціи дѣйствительность, постоянно наблюдаемое безграничное восхищеніе, выпадающее на долю нѣкоторыхъ великихъ произведеній искусства. Въ классической литературѣ можно найти цѣлый рядъ указаній на то, что нѣкоторыя изображенія Афродиты, какъ напримѣръ, знаменитая Венера Книдская Праксителя нерѣдко вызывали со стороны зрителей-современниковъ положительно эротическую влюбленность.

Аналогичное дѣйствіе можно констатировать и относительно произведеній Ренессанса. И при томъ даже относительно такихъ, темой которой не является вовсе земная любовь. Рихадъ Мутеръ сообщаетъ гдѣ-то, что на оборотной сторонѣ Мадонны Кастельфранко Джіоргоне имѣется надпись, сдѣланная рукой современника: „Дорогая Цецилія, приди, поспѣши, тебя ждетъ твой Джіоргіо“. Надпись эта представляется намъ чрезвычайно показательной, безразлично принадлежитъ ли она простому зрителю или создателю картины. Если она исходитъ отъ зрителя, то наглядно показываетъ, какое сильное эротическое чувство вызывали у зрителей даже изображенія Мадонны; если же она принадлежитъ художнику, то еще больше потверждаетъ это дѣйствіе, такъ какъ даетъ намъ возможность судить, какія чувства владѣли художникомъ при писаніи Мадонны. Мадонна представлялась его воображенію далеко не какъ безтѣлесное понятіе божества.

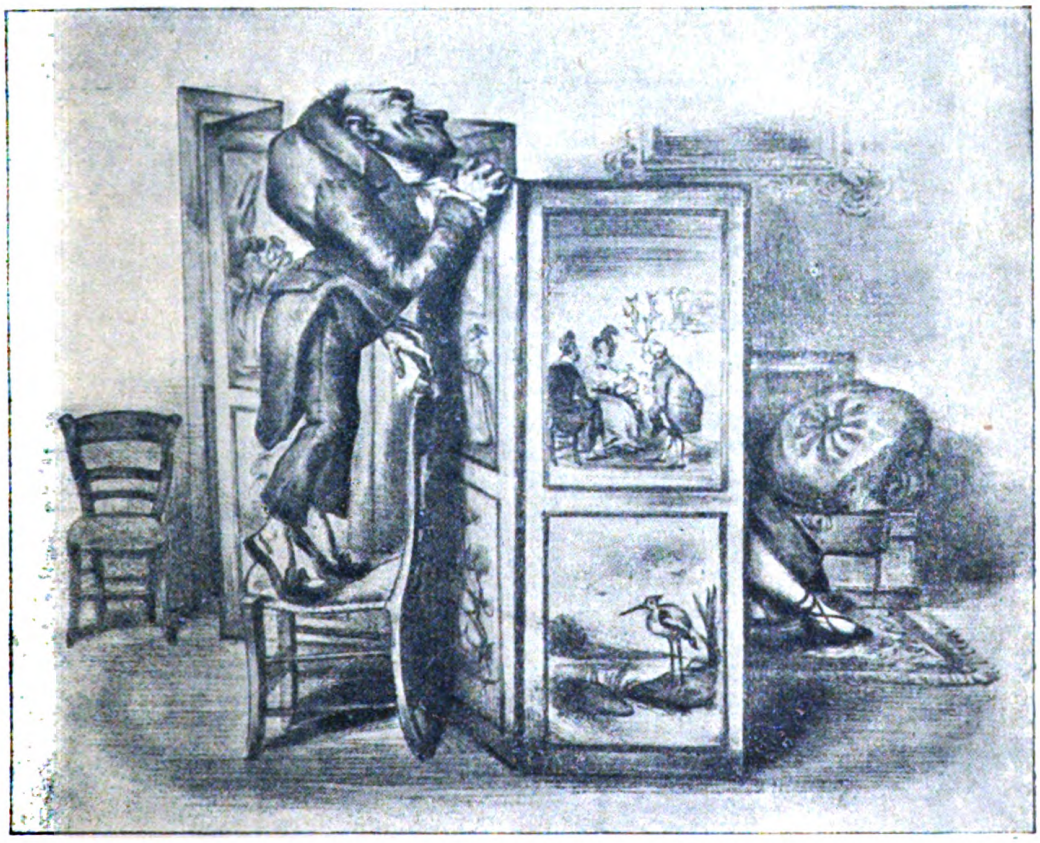
Другимъ доказательсвомъ чувственно-эротическаго дѣйствія изображеній нагого женскаго тѣло является слѣдующее. Въ старой мюнхенской Пинакотекѣ имѣются два изображе-

нія Лукреціи, оба въ одинаковой позѣ и, главное, оба одного и того же формата. Одно принадлежитъ кисти Альбрехта Дюрера, другое кисти Луки Кранаха. Въ то время какъ Лукреція Дюрера за исключеніемъ узкой повязки, накинутой на бедра, совершенно нага, Лукреція Кранаха совершенно одѣта, такъ что обнаженными остаются только ноги пониже колѣнъ и небольшая верхняя часть туловища. Прослѣдивъ исторію обѣихъ этихъ картинъ, мы сдѣлаемъ одно чрезвычайно интересное открытіе: обѣ картины находились одно время во владѣніи баварскихъ курфюрстовъ, и одна изъ нихъ служила прикрытіемъ другой. Лукреція Дюрера была заключена въ ящикъ, крышкой котораго служила Лукреція Кранаха. Это доказываетъ, конечно, что изображеніе нагого тѣла оказывало въ то время чувственно-возбуждающее дѣйствіе; поэтому-то обнаженную Лукрецію Дюрера скрывали и замѣняли ее одѣтой Лукреціей Кранаха. Если мы примемъ при этомъ во вниманіе, что Лукреція Дюрера, по нашимъ современнымъ понятіямъ, написана въ достаточной мѣрѣ монотонно и, что это тѣмъ не менѣе не препятствовало тому, что современники испытывали при видѣ ея сексуальное возбужденіе, то отсюда съ необходимостью слѣдуетъ, что въ то время обыкновенная нагота въ художественномъ воплощеніи считалась и воспринималась, несомнѣнно, какъ средство чувственнаго возбужденія. Такъ, на нашъ взглядъ, дѣйствительно и обстояло дѣло. Въ заключеніе упомянемъ еще, что исторія Лукреціи Дюрера помимо всего другого служитъ еще доказательствомъ измѣненія средствъ чувственно-эротическаго возбужденія. Въ настоящее время болѣе активной въ смыслѣ эротическаго возбужденія мы, навѣрное, сочли бы полуодѣтую Лукрецію Кранаха.

Итакъ, утвержденіе, будто великое и истинное искусство ни при какихъ обстоятельствахъ не оказываетъ на зрителя чувственно возбуждающаго дѣйствія, оказывается при ближайшемъ разсмотрѣніи совершенно неосновательнымъ. Поэтому къ интересующей насъ проблемѣ приходится подходить съ другой стороны; наиболѣе цѣлесообразно исходить изъ вопроса: какого рода чувственность способствуетъ общему культурному развитію и потому имѣетъ право на

Le Foucher.
(Англ. гал.-сатир. гравюра).

Una cosa rara.
(Галантно-сатир. гравюра).



Травье. Каррикатура.

Садлеръ. **При дворѣ Сарданапала** (Каррикатура на придв. жизнь 17 вѣка).

существованіе и какого рода чувственность идетъ вразрѣзъ съ нимъ и потому должна быть признана явленіемъ отрицательнымъ? Тѣмъ самымъ, разумѣется, сразу намѣчается кругъ тѣхъ лицъ, съ которыми вообще можно обсуждать этотъ вопросъ. Обсуждать его можно, конечно, только съ тѣми, которые стоятъ на той точкѣ зрѣнія, что чувственность сама по себѣ представляетъ нѣчто безусловно нормальное и потому здоровое. Напротивъ того, всѣ наши разсужденія совершенно не относятся къ тѣмъ, которые въ любомъ видѣ чувственности видятъ нѣчто грѣховное, считаютъ ее корнемъ всего зла, а въ возбужденіи чувственности усматриваютъ чуть ли не тягчайшее изъ всѣхъ преступленій.

Для тѣхъ, въ глазахъ которыхъ чувственность не является корнемъ всякаго зла, а, наоборотъ, очень часто источникомъ многаго великаго и значительнаго, для тѣхъ рѣшающую роль всегда будетъ играть та тенденція, которой проникнуть тотъ или иной видъ чувственности. И поэтому въ отвѣтъ на вопросъ: какой родъ чувственности имѣетъ право на существованіе, мы услышимъ отъ нихъ: право на существованіе имѣютъ всѣ тѣ формы проявленія чувственности, въ которыхъ обнаруживается творческій моментъ жизненнаго закона, ибо именно онѣ влекутъ человѣка впередъ и въ высь по пути его развитія. Не имѣютъ право на существованіе и отрицательный характеръ носятъ, напротивъ того, всѣ тѣ формы, которыя низводятъ это наивысшее влеченіе до степени простого средства утонченнаго сластолюбія.

Отсюда вытекаетъ также и отвѣтъ на вопросъ, при какихъ условіяхъ художественное воспроизведеніе эротическихъ мотивовъ имѣетъ право на существованіе. Отвѣтъ этотъ гласитъ: изображеніе эротическаго можетъ быть признано правомѣрнымъ и при томъ даже въ самыхъ смѣлыхъ формахъ, въ томъ случаѣ, когда оно настолько переработано въ художественномъ отношеніи, что низменно чувственное совершенно растворяется и исчезаетъ и въ изображеніи воплощается и торжествуетъ лишь великій, незыблемый законъ жизни, сила созиданія. При этихъ условіяхъ можно говорить даже о вѣчныхъ правахъ на изображеніе эротическаго. Несомнѣнно, были эпохи, не признававшія

этого права вообще, и другія, которыя хотя и признавали его, однако, обнаруживали теченія, энергично оспаривавшія это право. Но не слѣдуетъ заблуждаться: ни эпохи эти, ни теченія не выражали этимъ какой-либо высшей нравственности, — во всѣхъ нихъ безъ исключенія обнаруживалась косность и творческое безсиліе, которыя злобно и лицемѣрно старались отмстить силѣ и творчеству. Ибо безсильный всегда видитъ въ сильномъ обличителя и потому ненавидитъ его.

Ставъ на эту точку зрѣнія, мы никогда не дадимъ себя ввести въ заблужденіе со стороны того факта, что несвѣдующій въ эстетическомъ отношеніи и нечуткій человѣкъ видитъ въ искусствѣ всегда лишь содержаніе, а никогда не форму, почему, напримѣръ, для некультурнаго крестьянина сама Афродита Праксителя представляется только „голой бабой". Отсюда вовсе не слѣдуетъ заключать о необходимости сокрытія художественной наготы, — наоборотъ, необходима усиленная культурная дѣятельность, которая была бы направлена на то, чтобы всякаго, носящаго человѣческій обликъ, поднять нѣсколько, чтобы онъ сумѣлъ понять то величіе, котораго достигаетъ человѣкъ, какъ завершеніе органическаго развитія.

* * *

Жизненный законъ искусства вѣченъ и неизмѣненъ. Поэтому въ исторіи культурнаго человѣчества нѣтъ ни одной эпохи, въ искусствѣ которой отсутствовалъ бы эротическій элементъ; даже больше того: нѣтъ ни одной эпохи, въ которой онъ не игралъ бы чрезвычайно крупной роли. На этомъ основаніи можно въ извѣстномъ смыслѣ говорить о постоянномъ комплексѣ эротическихъ мотивовъ. Несомнѣнно, конечно, что эротика представляетъ собой неистощимую область; однако, число основныхъ мотивовъ относительно такъ ограничено, что большинство ихъ получило художественное воплощеніе еще въ античномъ искусствѣ. Дальнѣйшее развитіе, какъ ни велико оно въ количественномъ отношеніи, сводится почти исключительно къ варіированію и комбинированію различныхъ основныхъ мотивовъ. И вотъ именно то направленіе, въ которомъ варьируется

въ данную эпоху какой-либо основной мотивъ, а также и то какія именно мотивы охотнѣе всего избираются, и служитъ важнѣйшимъ моментомъ, отъ котораго должно исходить наше историческое сужденіе. Ибо уже при поверхностномъ обозрѣніи музеевъ и коллекцій гравюръ намъ приходитъ въ голову мысль, что здѣсь, несомнѣнно, имѣются на лицо весьма глубокія и существенныя различія. Мы видимъ, какъ всюду все въ новыхъ и новыхъ формахъ находитъ себѣ художественное воплощеніе эротика, но если въ одну эпоху она производитъ внушающее уваженіе, увлекательное и прекрасное впечатлѣніе, то, наоборотъ, въ другую она дѣйствуетъ угнетающе, отталкивающе и вызываетъ только отвращеніе; такъ какъ, однако, какъ разъ это и служитъ рѣшающимъ моментомъ для нашего сужденія, то мы и должны прежде всего установить, какіе факторы обусловливаютъ наличность тѣхъ или иныхъ формъ.

Отвѣтъ на этотъ вопросъ гласитъ: такъ какъ никогда не бываетъ искусства, совершенно оторваннаго отъ историческихъ условій своего времени, а всегда есть лишь клас, совое искусство, то эти формы должны въ точности соотвѣтствовать ходу преобладающаго въ данный моментъ классоваго движенія. Таковъ опредѣляющій факторъ. Эротическій элементъ въ искусствѣ побѣдоноснаго классоваго движенія долженъ носить героическій характеръ; по мѣрѣ дальнѣйшаго уже болѣе спокойнаго развитія его на сцену выступаетъ нѣсколько болѣе игривый оттѣнокъ; далѣе, эротическій моментъ становится спекулятивной самоцѣлью и такъ далѣе.

Какъ ни хаотична, на первый взглядъ, каждая художественная эпоха, хаосъ этотъ на самомъ дѣлѣ лишь мнимый; мы не можемъ разобраться въ немъ лишь до тѣхъ поръ, покамѣстъ не знаемъ основныхъ законовъ искусства. Съ того же момента, какъ законы эти раскрываются передъ нами, мы всюду тотчасъ же начинаемъ различать характерныя типичныя линіи. Случайное предстаетъ передъ нами въ качествѣ естественно необходимаго, и внутреннее единство бросается въ глаза повсюду.

Такъ какъ такое единообразіе культуры, свойственное каждой отдѣльной эпохѣ имѣется налицо и въ общемъ ком-

плексѣ культурнаго развитія, то опредѣленной фазѣ общественнаго бытія всегда соотвѣтствуютъ опредѣленныя тенденціи въ художественномъ „какъ и что“. Такъ, напримѣръ, въ періоды побѣдоноснаго наступленія новаго времени господствуетъ всегда смѣлость въ изображеніи эротическаго, дерзкое, беззастѣнчивое опрокидываніе всѣхъ унаслѣдованныхъ традицій; въ такіе періоды эротическій элементъ всегда носитъ нѣкоторый героическій оттѣнокъ. Онъ предстаетъ передъ нами въ образѣ всевластной естественной силы, въ качествѣ стихійнаго закона жизни, которому подчинено все и вся. Въ такіе періоды художникъ ни одного мгновенія не колеблется передъ тѣмъ, чтобы воспроизвести самые интимные мотивы, въ качествѣ мотивовъ движенія. Линіи чувственнаго экстаза онъ передаетъ съ тою же откровенностью, какъ и линіи самыхъ невинныхъ порывовъ. Въ качествѣ примѣра укажемъ хотя бы на гравюру Рембрандта „Французская постель“. Такая внутренняя естественность является одной изъ главнѣйшихъ причинъ, почему даже самыя смѣлыя произведенія такихъ періодовъ намъ только импонируютъ.

Столь же единообразно и дальнѣйшее развитіе, по крайней мѣрѣ въ своей принципіальной тенденціи. Въ концѣ, на исходѣ господства опредѣленнаго класса мы постоянно наблюдаемъ наличность болѣе возвышенныхъ мотивовъ въ искусствѣ. Однако, въ эти фазы развитія сила и величіе уже исчезаютъ, и поэтому произведенія эротическако искусства, возникающія въ эти эпохи, хотя и вызываютъ нерѣдко наиглубочайшее преклоненіе передъ тонкостью художественнаго выполненія, но зато совершенно не способны импонировать въ лучшемъ смыслѣ этого слова и вселять въ насъ благоговѣйное чувство. Вспомнимъ хотя бы Буше или Бердслея.

* * *

Прежде чѣмъ перейти къ историческому разсмотрѣнію различныхъ формъ эротическаго элемента въ серьезномъ искусствѣ и къ выясненію роли и значенія этого элемента въ общей цѣпи развитія искусства, мы должны сдѣлать нѣсколько предварительныхъ замѣчаній относительно объема и характера имѣющагося матеріала.

Доказать исторически жизненный законъ искусства, какъ таковый, не представляетъ никакихъ трудностей; ибо для этой цѣли богатѣйшій матеріалъ можно найти въ любой картинной галлереѣ, и наблюдателю остается только изъ этого избытка матеріала избрать наиболѣе характерное и существенное. То, что мы въ своемъ изложеніи прежде всего должны опираться на крупныхъ мастеровъ и на общепризнанныя произведенія искусства, едва ли требуетъ дальнѣйшихъ поясненій. Другое дѣло, однако, ссылка на художественныя произведенія чисто эротическаго характера. Здѣсь стоящая передъ нами задача является гораздо болѣе сложной уже хотя бы потому, что имѣющійся налицо матеріалъ несравненно менѣе обиленъ и прежде всего мало доступенъ. Мы никогда не должны упускать изъ виду того обстоятельста, что лицемѣрная мораль и ханжество царили неограниченно хотя и во всѣхъ безъ исключенія духовныхъ областяхъ наслѣдія нашихъ предковъ, но нигдѣ власть ихъ не проявлялась съ такой фанатаической силой, какъ именно въ области художественнаго воплощенія эротики. Каждое эротическое изображеніе, извлекавшееся изъ старыхъ запыленныхъ папокъ или шкафовъ, подвергалось опасности тотчасъ же при своемъ появленіи на свѣтъ быть совершенно уничтоженнымъ или спрятаннымъ окончательно подъ спудъ. Обладатели такихъ произведеній полагали, что они ихъ только компрометируютъ; наслѣдники опасались за свое доброе имя и за память по усопшемъ; особенно считались съ такими предразсудками публичныя собраніе и категорически отклоняли всякое предложеніе пріобрѣсти такого рода произведенія. Если же въ ихъ шкафахъ и находилась неожиданно вещи, черезчуръ противорѣчившія господствующей общественной нравственности, то въ большинствѣ случаевъ вещи эти бережно прятались и скрывались отъ взоровъ зрителей. Въ частныхъ и общественныхъ художественныхъ собраніяхъ и галлереяхъ то и дѣло производилась такая моральная „чистка". Вполнѣ понятнымъ результатомъ такого отношенія и было то, что лучшія и наиболѣе важныя для насъ произведенія въ этой области безвозвратно погибли.

Чтобы дать приблизительное представленіе объ этомъ вандализмѣ, мы приведемъ здѣсь нѣсколько характерныхъ при-

мѣровъ того, какъ хозяйничали такіе моральные контролеры. Изъ шестнадцати извѣстныхъ эротическихъ картинъ, которыя въ 1520 году Джуліо Романо написалъ по заказу Льва X, до насъ не дошло ни одной; столь же безвозвратно утеряны и гравюры, сдѣланныя съ нихъ Раймонди. Въ марбургскомъ архивѣ сохраняется, повидимому, одинъ экземпляръ этихъ гравюръ, но онъ и теперь еще недоступенъ даже для чиновниковъ музея. Дворецъ Фонтенебло былъ полонъ при Медичи сверху донизу всевозможными эротическими картинами, скульптурами, фресками, барельефами и т. п.; эротическія изображенія были на мебели, на доскахъ столовъ, на посудѣ, на занавѣсяхъ и даже на дверныхъ замкахъ и садовой рѣшеткѣ. Но тщетно будете вы искать сейчасъ какихъ-либо мало мальски замѣтныхъ слѣдовъ этой эротической оргіи, которая положительно неистовствовала тамъ, начиная съ глубокаго подвала вплоть до верхушки крыши. Въ настоящее время мы знаемъ только нѣсколько эскизовъ и набросковъ, которые носятъ спеціальное названіе „искусства Фонтенебло“ и характеризуются своеобразнымъ эротическимъ жанромъ. Уничтоженію подверглась далѣе знаменитая серія эротическихъ картинъ, которыя написалъ Буше по приказанію Людовика XV для будуара маркизы Помпадуръ: развитіе любовной интриги съ различными пикантными приключеніями, нѣжными прелюдіями, интимными дуэтами, бурными часами упоенія и т. п. Эта интереснѣйшая серія картинъ погибла послѣ того, какъ выдержала всѣ бури революціи, наполеоновскихъ войнъ, словомъ, пережила почти все 19 столѣтіе. Послѣдній владѣлецъ этихъ картинъ, одинъ англійскій коллекціонеръ, продалъ ихъ въ Америку; но таможенныя власти воспротивились пропуску столь „гнусныхъ“ вещей и посылка была отправлена обратно въ Англію. Но и моральными Альбіонъ не нашелъ въ себѣ мужества пропустить нѣчто подобное въ свои предѣлы, и картины были конфискованы; въ результатѣ ихъ постигла та же участь, которая выпадаетъ на долю всѣхъ конфискуемыхъ „товаровъ“: онѣ были сожжены. Кое-какіе слѣды ихъ до насъ все таки дошли: нѣсколько фотографическихъ снимковъ, къ счастью, попавшихъ въ руки коллекціонеровъ. О нѣкоторомъ, хотя и весьма слабомъ, уваженіи къ искусству, — быть можетъ,

вѣрнѣе, къ денежной стоимости его произведеній, — свидѣтельствуетъ уничтоженіе не всего эротическаго произведенія, а только ея наиболѣе „грѣховной“ части. Классическимъ примѣромъ этого служитъ дивная картина Паоло Веронезе „Влюбленная парочка“, которая въ настоящее время сохраняется въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Эта картина въ ея нынѣшнемъ видѣ представляетъ собою только часть, вырѣзанную съ другой большой картины; отрѣзана нижняя „грѣховная“ половина, изображавшая нѣжныя любовныя игры пылкаго фавна и влюбленной нимфы. Къ счастью, въ данномъ случаѣ въ видѣ исключенія, на основаніи сохранившейся копіи картины, можно установить, какой видъ она имѣла первоначально. Но, повторяемъ, это лишь счастливое исключеніе,—въ большинствѣ же случаевъ приходится только съ грустью констатировать, что какая-то часть срѣзана, — что же именно было изображено на этой части, объ этомъ приходится уже тогда только догадываться.

Этими воплями можно было бы заполнить множество страницъ, — и, что особенно характерно, большинство случаевъ позорнаго вандализма относится къ настоящему времени. Неудивительно поэтому, что матеріалъ для сужденія о томъ, до какой смѣлости доходили отдѣльныя эпохи въ художественномъ воплощеніи чисто эротическихъ мотивовъ, отличается чрезвычайной скудностью.

Это обстоятельство не должно упускаться изъ виду при изслѣдованіи мѣста, занимаемаго эротикой въ серьезномъ искусствѣ; полное отсутствіе характерныхъ образцовъ въ публичныхъ собраніяхъ не должно побуждать насъ къ ошибочнымъ выводамъ,—мы должны съ этой цѣлью использовать главнымъ образомъ частныя коллекція. Если бы нѣкоторымъ преувеличеніемъ было утверждать, что благодаря частнымъ коллекціямъ мы имѣемъ вполнѣ достаточное количество матеріала для постановки чрезвычайно важныхъ и цѣнныхъ положеній, то во всякомъ случаѣ слѣдуетъ замѣтить, что то, что имѣется сейчасъ въ частныхъ рукахъ, можетъ помочь намъ все же составить общее представленіе, изъ котораго явствуетъ весьма важныя послѣдствія.

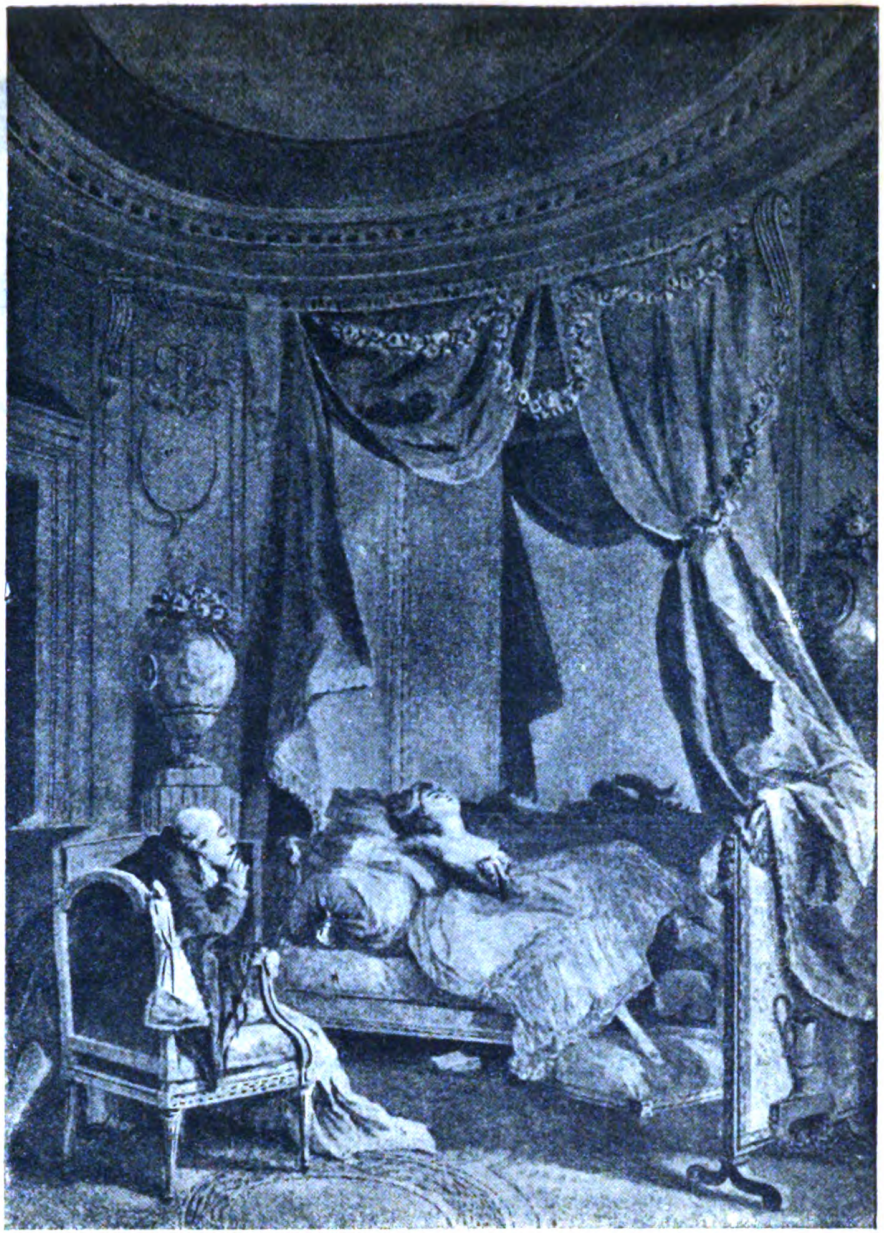
Какимъ образомъ вышеохарактеризованные факторы обусловливаютъ собою положеніе эротическаго элемента въ

искусствѣ, мы постараемся показать наглядно здѣсь на примѣрѣ нѣкоторыхъ важнѣйшихъ этаповъ развитія искусства: античной древности, ренессанса и рококо.

Классическая древность. Классическая древность представляетъ собой для исторіи эротическаго искусства уже потому неисчерпаемую область, что тутъ вслѣдствіе различныхъ обстоятельствъ все художественное творчество является непрерывной цѣпью доказательствъ того закона, что искусство есть чувственность. Напомнимъ хотя бы о томъ, что въ древности, какъ извѣстно, искусство и нагота были синонимами.

Далѣе, слѣдуетъ принять во вниманіе, что древность обнаруживаетъ передъ нами не только одну фазу развитія, но рѣшительно всѣ его стороны. Ибо она вмѣщаетъ культуру, обнаруживающую не одинъ какой-либо этапъ историческаго развитія, а обнимавшую собой весь кругооборотъ историческаго подъема и упадка: начало, возвышеніе и конецъ. Въ виду этого на примѣрѣ одной только древности можно было бы установить все то, что мы хотимъ прослѣдить въ различныхъ другихъ эпохахъ развитія искусства. Это было бы тѣмъ болѣе легко, что едва ли можно найти еще одну эпоху, которая предоставила бы въ наше распоряженіе такое множество рѣзко выраженныхъ эротическихъ произведеній искусства. Нигдѣ матеріалъ этотъ настолько неисчерпаемъ, какъ именно въ древнемъ искусствѣ. Гдѣ бы ни производились раскопки,—въ Египтѣ, Греціи или въ Италіи,—всюду заступъ извлекаетъ на свѣтѣ все новыя и новыя эротическія произведенія. Вслѣдствіе этого мы находимъ въ настоящее время чуть ли не въ каждой частной коллекціи цѣлый рядъ чрезвычайно интересныхъ произведеній, бронзы, терракоты, вазъ, монетъ, камней, фресокъ, мрамора и т. п., въ совокупности своей представляющихъ неисчерпаемое богатство смѣлыхъ эротическихъ мотивовъ и исключительной творческой силы. Эротическія произведенія древняго искусства можно найти и въ общественныхъ хранилищахъ. Нѣкоторыя изъ послѣднихъ содержатъ даже обширные спеціальные отдѣлы для нихъ, какъ, напримѣръ, Національный Музей въ Неаполѣ или Ватиканскій Музей въ Римѣ.

Ночь. (Галантно-сатирическая гравюра).



Опасный романъ. (Галантно-сатирическая гравюра).

Вилліамъ Гогартъ. **До.** (Галантно-сатирическая гравюра).

Если то обстоятельство, что въ Греціи чрезвычайно рано началось образованіе городовъ и что вся вообще греческая культура зиждилась исключительно на городѣ, — грекъ не былъ грекомъ, а прежде всего аѳинянином, спартанцемъ, ѳиванцемъ, и т. д.,—если это обстоятельство служитъ причиной того, что тамъ были на лицо наиболѣе благопріятныя условія для пышнаго развитія искусства, то не менѣе значительными рычагами широкаго развитія имѣвшихся налицо тенденцій было и интенсивныя классовыя противорѣчія, появившіяся тамъ тоже весьма рано; наконецъ, третьимъ обстоятельствомъ, объясняющимъ, почему жизненный законъ искусства нашелъ здѣсь себѣ наиболѣе чистое и полное осуществленіе, является то, что греческая культура покоилась по преимуществу на рабствѣ. Здѣсь не было никакихъ препятствій и преградъ, такъ какъ даже климатъ, который на сѣверѣ всегда играетъ нѣсколько охлаждающую роль, былъ здѣсь несомнѣнно благопріятствующимъ моментомъ. При наличности всѣхъ этихъ условій греческое искусство во всѣхъ своихъ проявленіяхъ не могло и не должно было быть ничѣмъ инымъ, какъ только художественной кристаллизаціей понятія чувственности. Оно и было въ дѣйствительности воплощеніемъ чувственности и только чувственности.

Если, однако, подвергнуть изслѣдованію отдѣльныя формы этой чувственности, воплотившейся въ искусство, то мы сразу замѣтимъ, что всѣ они безъ исключенія представляютъ собою чрезвычайно яркое отраженіе общественнаго состоянія даннаго періода. Въ 5 вѣкѣ городская культура Греціи достигла, какъ извѣстно, своего наивысшаго расцвѣта. Демократія одержала тогда побѣду надъ аристократіей, на волю вырвались огромныя силы, которыя до того были скованы, и эти силы выдержали персидскія войны. Это была эпоха грандіознаго историческаго подъема Греціи, ея революціонный періодъ. Въ связи съ нимъ начался, естественно, и ея величайшій художественный вѣкъ. Величіе, сила стали формой, ибо страшные роковые часы персидскихъ войнъ родили поколѣніе героевъ. То, что прежде считалось лишь миѳомъ, стало живою дѣйствительностью, которую всѣ сами пережили. И эпоха, дававшая теперь ге-

роической эпохѣ ея адвокатную художественную форму, идеологизировала, въ сущности, лишь себя самое. Такъ какъ сама она обладала способностью осуществить традиціи миѳическаго вѣка героевъ, то главнѣйшія фигуры, высшія божества изъ гомеровской сокровищницы, претерпѣли величественнѣйшее и прекраснѣйшее возрожденіе въ вѣчномъ мраморѣ. Фидій изваялъ Аѳину, воинственную Аѳину, которая только что даровала побѣду, онъ изваялъ и исполинскую статую Зевса, — и оба созданія его стали наивысшимъ чудомъ искусства, потому что служили выраженіемъ времени, которое, благодаря пробудившимся въ немъ силамъ, въ конечномъ счетѣ было само не менѣе велико.

Изображенію эротически-чувственнаго долженъ былъ, естественно, быть присущимъ тотъ же стиль. Такъ оно и было. Оно носитъ явно героическій характеръ Эротика въ эту эпоху всегда возвышается на степень божественнаго: она всегда сопоставляется съ творческой силой. Объ этомъ свидѣтельствуютъ всѣ статуи Афродиты, Аполлона и т. д., относящіяся къ этому первому цвѣтущему періоду греческаго искусства. Всѣ эти произведенія представляютъ собою чистыя, ясныя, какъ кристаллъ, воплощенія благороднѣйшаго пониманія понятія чувственности.

Въ 4 вѣкѣ революціонный періодъ греческой исторіи постепенно пошелъ на убыль. Внутреннія распри, объясняющіяся федеративной организаціей Греціи, способствовали успѣху иноземныхъ нашествій, которыя въ концѣ концовъ и одержали побѣду. Рука объ руку съ исчезновеніемъ революціонныхъ движущихъ силъ шло исчезновеніе и героическаго стиля. Наиболѣе видную роль въ жизни заняло спокойное наслажденіе, для котораго благопріятную почву создавалъ экономическій подъемъ. Вслѣдствіе этого и искусство въ этотъ періодъ должно было служить цѣлямъ такого спокойнаго наслажденія. Правда, выше охарактеризованное величіе все еще давало ему совершенство. Но если въ предыдущую эпоху художественное произведеніе оказывало свое дѣйствіе всѣмъ своимъ цѣлымъ, всей совокупностью своего содержанія, то, теперь существенную роль стали играть отдѣльныя детали, что также вполнѣ согласуется съ требованіями спокойнаго наслажденія, лишеннаго

героическаго экстаза. Благодаря этому измѣнилось и самое пониманіе эротики. Она оказывала дѣйствіе на зрителя уже не всѣмъ своимъ содержаніемъ, а лишь тѣмъ спеціальнымъ наслажденіемъ, которое было связано съ нею. Благодаря именно этому и возникло въ искусствѣ художественное воплощеніе средствъ наслажденія, аттрибутовъ чувственности. Излюбленнымъ средствомъ возбужденія сладострастія служатъ, напримѣръ, ягодицы женщины,—и искусство поетъ гимнъ этой части тѣла, и гимнъ этотъ становится высшей художественной задачей, Чудеснѣйшимъ, извѣстнымъ всему міру образцомъ этого культа служитъ Венера Каллипигъ, это несомнѣнно одинъ изъ наиболѣе чувственныхъ памятниковъ античной пластики. Неизвѣстный создатель этой Венеры разрѣшилъ трудную задачу такимъ образомъ, что заставилъ Венеру самое наслаждаться этой своей особой красотой. Но изобразивъ ее такимъ образомъ, онъ долженъ былъ отказаться отъ общей гармоніи и подчинить все одной этой спеціальной цѣли. Венера не говоритъ здѣсь уже больше: „Я красота",—а: „У меня есть особая прелесть". И показываетъ эту особую красоту, демонстративно выставляетъ ее на показъ. И если она лишь сама наслаждается своей красотой, то это лишь своеобразная форма, которая должна обратить вниманіе зрителя на ея особыя прелести, наряду съ которыми всѣ остальныя совершенно меркнутъ. Благодаря этому внутреннему смыслу эта Венера должна быть признана рѣзко выраженнымъ эротическимъ произведеніемъ искусства. Отрицать же такой внутренній смыслъ значило бы насильственно разрушать логику этого знаменитаго художественнаго произведенія.

Когда въ концѣ концовъ Греція стала всего лишь провинціей всемогущаго Рима, то искусство ея превратилось въ раба, которому не оставалось ничего другого, какъ вѣрно служить своему господину и слушаться малѣйшаго его приказанія. А такъ какъ помыслы самого господина были въ то время устремлены исключительно на наслажденіе и такъ какъ всѣ способности и силы своего раба онъ использовалъ опять таки только въ цѣляхъ поднятія своего наслажденія жизнью, то и высшей задачей, стоявшей передъ нимъ, было только развитіе силъ и способностей именно въ

этомъ направленіи. И чѣмъ могущественнѣе становился Римъ въ своей исторической роли властителя міра и чѣмъ сильнѣе это міровладычество, бросавшее къ ногамъ его неисчислимыя богатства и сокровища, звало его къ неустаннымъ наслажденіямъ, тѣмъ все большую и большую роль играли въ жизни его чувственныя радости и утѣхи. Во главѣ угла стояло, разумѣется, сладострастіе. Ибо если высшей жизненной цѣлью, которой подчинено все, служитъ наслажденіе, то изъ всѣхъ наслажденій прежде и раньше всего возносится на пьедесталъ именно сладострастіе.

При такихъ условіяхъ отсутствіе чисто эротическихъ произведеній было бы немыслимо уже потому, что образное и пластическое воспроизведеніе эротическихъ сценъ всегда служило наиболѣе дѣйствительнымъ средствомъ возбужденія чувственности,—какъ въ цѣляхъ совращенія, такъ и въ цѣляхъ усиленія эротическихъ утѣхъ. Поэтому-то и въ Римѣ той эпохи широко пользовались этимъ средствомъ, И при томъ совершенно открыто, мы сказали бы даже,—демонстративно. Иначе нельзя, напримѣръ, охарактеризовать помѣщеніе на стѣнахъ огромныхъ эротическихъ фресокъ. Такія фрески украшали особенно часто стѣны залъ пиршествъ. Въ качествѣ примѣра укажемъ здѣсь на наиболѣе извѣстныя и прежде всего на тѣ, которыя были найдены въ Каза-Веттіи въ Помпеѣ, въ жилищѣ помпейскаго богача. Интереснѣйшая изъ нихъ изображаетъ, какъ большой фаллусъ юноши удерживаетъ тяжелый мѣшокъ съ золотомъ Несомнѣнно, что смыслъ этой картины, которая служитъ въ то же время каррикатурой на Париса, сводится къ тому что большой фаллусъ важнѣе, чѣмъ мѣшокъ золота. Не менѣе интересно изображеніе андрогинической Венеры, которая показываетъ свои гермафродитизмъ Силену, домогающемуся ея любви. Въ другомъ помпейскомъ домѣ была найдена фреска, которая изображаетъ Полифема, насилующаго Галатею. Въ жилищахъ гетеръ, какъ самыхъ дорогихъ и прославленныхъ, такъ и простыхъ публичныхъ женщинъ, стѣны тоже почти всегда украшались весьма прямыми эротическими изображеніями. Доказательствомъ этого служитъ улица лупанарій въ Помпеѣ: въ находящихся на ней жилищахъ гетеръ былъ найденъ при раскопкахъ цѣлый

Врагъ у порога.

рядъ превосходно сохранившихся эротическихъ изображеній. Картины эти помѣщались чаще всего надъ ложами, служившими, очевидно, и для сна. Найденныя здѣсь картины и фрески положительно хочется назвать „практической школой техники любви". Здѣсь нужно замѣтить, что такое украшеніе очаговъ продажной любви было явленіе обычнымъ для всѣхъ временъ и народовъ. Многочисленные лондонскіе, парижскіе, петербургскіе и нью-іорскіе публичные дома еще и теперь украшаются такими эротическими картинками.

То, что изготовленіе такихъ чисто эротическихъ изображеній было въ эпоху классической древности весьма развитой отраслью промышленностью, а отнюдь не случайной работой по заказу немногихъ утонченныхъ любителей эротики, доказываетъ между прочимъ и большое число эротическихъ мозаикъ, найденныхъ съ теченіемъ времени, Въ Неополѣ сохраняется эротическая мозаика, размѣромъ не менѣе четырехъ квадратныхъ метровъ. Составленная изъ довольно крупныхъ бѣлыхъ и черныхъ квадратиковъ, она изображаетъ любовныя игры на Нилѣ. Въ трехъ лодкахъ три влюбленныя парочки предаются интимнѣйшимъ утѣхамъ любви. Тотъ же мотивъ, только въ меньшемъ масштабѣ, былъ найденъ въ Помпеѣ; на одной изъ фресокъ въ Неаполѣ имѣется еще одна мозаика изъ музея Боргезе въ Римѣ, изображающая молодую женщину, пылко отдающуюся ласкамъ сатира.

Если стѣны домовъ богатыхъ римлянъ и гетеръ были украшены превосходными эротическими фресками, если даже полы были устланы богатѣйшими мозаиками такого же содержанія, то на колоннахъ и капителяхъ, наполнявшихъ собою дома и портики, всюду стояли эротическія группы изъ мрамора и бронзы. Эти произведенія, представляющія собою наиболѣе художественные документы эротики античнаго міра, дошли до насъ въ большомъ количествѣ вслѣдствіе особой прочности матеріала, и потребовался бы солидный трудъ, чтобы дать исчерпывающее описаніе хотя бы этой части эротическаго искусства древности. Наиболѣе извѣстны изъ этой серіи: „Фавнъ и нимфа" изъ Ватиканскаго музея въ Римѣ и „Сатиръ и коза" изъ Помпеи. Оба

произведенія съ наивысшимъ техническимъ совершенствомъ высѣчены изъ мрамора. Менѣе извѣстна, хотя и столь же совершенна въ художественномъ и техническомъ отношеніи влюбленная парочка, найденная также въ Римѣ. Юноша сидящій на полу, старается привлечь въ свои объятія молодую дѣвушку, которая оказываетъ, повидимому, весьма слабое сопротивленіе его пламеннымъ желаніямъ. Трудно себѣ представить болѣе блестящее введеніе въ область эротическаго искусства, чѣмъ именно эти три произведенія. Этимъ мраморнымъ группамъ присуще все, что характерно вообще для выдающихся созданій искусства. Сила, величіе и смѣлость соединяются въ нихъ съ красотой и граціей. Много есть классическихъ произведеній, которымъ ежедневно и ежечасно воскуривается фиміамъ, но далеко не всѣ они выдержали бы конкурренцію съ этими группами. Болѣе смѣлыхъ мотивовъ, чѣмъ въ первыхъ двухъ изъ нихъ, трудно себѣ и представить, но самое поразительное то, съ какой геніальностью художникъ подошелъ къ ихъ воплощенію,—его огромное дарованіе вознесло и его самого и его твореніе высоко надъ грубостью содержанія. Сюда же относится еще одна чрезвычайно интересная маленькая бронзовая группа, изображающая сатира и нимфу, готовыхъ отдаться высшему блаженству любви. Въ музеѣ Боргезе въ Римѣ имѣется еще одинъ прекрасный мраморный саркофагъ, на одной сторонѣ котораго рельефно выдѣляется изображеніе эротической процессіи въ честь Вакха. Влѣво отъ процессіи изображена горделивая колонна Пріапа. Такихъ эротическихъ барельефовъ дошло до насъ нѣсколько: такъ въ неаполитанскомъ музеѣ есть барельефъ, чрезвычайно реально изображающій любовную сцену,—молодую женщину на колѣняхъ у юноши.

Само собой разумѣется, что эротическій элементъ былъ широко представленъ и въ прикладномъ искусствѣ. Все, что относилось къ повседневному обиходу, обильно украшалось эротическими изображеніями. Такъ, прежде всего домашняя утварь и особенно глиняныя чаши, этотъ главный предметъ античной промышленности. Вазы, снабженныя эротическими изображеніями, насчитываются сотнями; множество ихъ сохраняется въ публичныхъ музеяхъ и даже

въ частныхъ коллекціяхъ. Эротическія изображенія на вазахъ большей частью весьма стары: такъ, въ Апуліи въ могилахъ, по всей вѣроятности, этрусскаго происхожденія, было найдено много глиняныхъ сосудовъ съ изображеніями эротическихъ мотивовъ. Одинъ такой сосудъ, найденный въ Апуліи и хранящійся сейчасъ въ Неаполѣ, изображаетъ фавна, который въ состояніи наивысшаго полового возбужденія преслѣдуетъ убѣгающую отъ него нимфу. На другой этрусской вазѣ изображено любовное сближеніе фавна и женщины.

Къ области искусства слѣдуетъ отнести также и рѣзьбу по камню, которая никогда не достигала такого совершенства, какъ въ античномъ мірѣ. Въ этой отраслѣ искусства больше, чѣмъ гдѣ-либо приходится наблюдать изображеніе эротическихъ мотивовъ. И какъ въ крупныхъ произведеніхъ, такъ и въ мелкихъ, — всюду мы видимъ ту же зрѣлость, то же художественное мастерство и то же величественное достоинство при обработкѣ самыхъ смѣлыхъ мотивовъ. Среди эротическихъ камей античнаго міра можно найти цѣлое множество, отличающихся такой художественной красотой, что самый мотивъ совершенно утрачиваетъ свой низменный характеръ и зачастую предстаетъ передъ зрителемъ въ самомъ возвышенномъ свѣтѣ. Наблюдая это обиліе эротическаго матеріала, представленное въ видѣ античныхъ камей, мы невольно думаемъ: какое ослѣпительное сіяніе эротическаго наслажденія озаряло классическую жизнь, мы никогда не сумѣемъ понять своимъ аскетически извращеннымъ разсудкомъ; но то, что это было дѣйствительно цѣлое море свѣта, настолько ослѣпительное, что наше слабое зрѣніе не было бы способно снести его блеска, это станетъ намъ очевидно, если мы примемъ во вниманіе, что то, что имѣется въ нашемъ распоряженіи, представляетъ собой лишь нѣсколько оторванныхъ лучей того солнца, которое посылало нѣкогда милліоны такихъ яркихъ сноповъ свѣта. Преимущественными мотивами такихъ изображеній служили галантныя любовныя игры боговъ, любовь Леды и лебедя, вакхическія процессіи съ эротическими оргіями, празднества въ честь Пріапа, различныя положенія при половомъ актѣ и даже любовь животныхъ. Эротическая камея была несомнѣнно

однимъ изъ главныхъ предметовъ торговли въ античномъ мірѣ. И объ ней можно было бы написать цѣлый научный трактатъ. То, что до насъ дошло сравнительно большее количество образцовъ этой отрасли античнаго искусства, объясняется какъ прочностью матеріала, такъ и тѣмъ, что со всѣхъ камей дѣлались обычно многочисленные отливы изъ стекла.

Выше мы сказали: сладострастіе было въ эту эпоху не достиженіемъ, а всегда только наслажденіемъ. Сущностью же наслажденія является разнообразіе. Ибо разнообразіе служитъ его высшей цѣлью. Это и заставляетъ эротическое искусство идеологизировать не силу, какъ таковую, а лишь наслажденіе. Всѣ почти вышеописанныя изображенія служатъ доказательствами этого положенія. Дальнѣйшимъ доказательствомъ этого служитъ то, что теперь на первомъ планѣ стоитъ художественная идеологизація средствъ сладострастія. Поэтому-то всюду и во всемъ доминируетъ фаллусъ. Конечно, это служитъ только одной изъ причинъ его преобладанія; объ остальныхъ мы поговоримъ еще ниже. Итакъ, повсюду въ эротическомъ искусствѣ той эпохи на первомъ планѣ стоитъ фаллусъ. Сотни и тысячи разъ изображается такимъ образомъ мужская потенція. Мужчина воплощался въ этотъ періодъ упадка, очевидно, толко въ образѣ фаллуса; потенція служила его главною доблестью, только она одна и давала ему почетъ и уваженіе. Поэтому-то мужчина и кичится ею на каждомъ шагу, поэтому-то фаллусъ и становится преобладающимъ художественнымъ мотивомъ. Искусство не устаетъ изображать его во всѣхъ видахъ. Вышеописанныя фрески изъ Каза-Веттіи могли бы служить символомъ всего этого. До насъ дошла и небольшая статуя Пріапа, оригиналъ которой сохраняется въ Римѣ. Большинство этихъ произведеній отлито изъ бронзы. Образцомъ можетъ служить въ данномъ случаѣ высокохудожественный треножникъ, который служилъ нѣкогда жертвенникомъ Венеры; онъ былъ найденъ въ домѣ Юліи Феликсъ, знаменитой римской гетеры въ Помпеѣ. Наиболѣе часто изображенія фаллуса служили свѣтильниками. Это тоже несомнѣнно символическое употребленіе: одинъ лишь фаллусъ ярко освѣщаетъ мракъ жизни. Подробнѣе этого

Каррикатура на избирательную компанію Гокса.

Каррикатура на невѣрныхъ женъ.

Эротическо-политическая каррикатура 1789 .

Опасное положеніе. (Каррикатура 1791 г.)

символическаго употребленія фаллуса мы коснемся во второй части нашей книги, такъ какъ онъ съ этой цѣлью изображался всегда въ каррикатурно увеличенномъ видѣ. Здѣсь же мы упомянемъ о другомъ примѣненіи Пріапа, объ изображеніи потенціи мужчины въ состояніи активности: о Пріапѣ въ качествѣ статуи для фонтана. Мы видимъ такимъ образомъ, что знаменитый брюссельскій фонтанъ 17 вѣка, который еще и теперь приводитъ насъ въ восхищеніе, представляетъ собой весьма древнее изобрѣтеніе. Но если новѣйшая его форма представлена въ шуточномъ и игривомъ видѣ,— передъ нами вѣдь всего только маленькій мальчикъ,—то античные образцы такого же рода имѣли совершенно другой смыслъ и значеніе. Здѣсь передъ нами зрѣлый, взрослый мужчина, который кичится передъ всѣмъ свѣтомъ, что природа не обидѣла его тѣмъ, что въ глазахъ женщинъ составляетъ его лучшее украшеніе. Въ такомъ освѣщеніи намъ становится совершенно понятнымъ, почему въ атріумѣ онъ занималъ мѣсто домашняго бога и при томъ служилъ постоянно активнымъ, неистощимымъ источникомъ воды, которая имѣла, несомнѣнно, смыслъ „воды жизни". Экземпляръ такого рода, хранящійся сейчасъ въ Неаполѣ, былъ найденъ въ Помпеѣ все въ той же Каза-Веттіи. По всей вѣроятности, такими же изображеніями украшались и атріумы прекрасныхъ гетеръ. И, навѣрное, такія эротическія статуи ставились наиболѣе часто тамъ, гдѣ ворота дома гетеры открывались передъ болѣе богатыми, нежели сильными и цвѣтущими мужчинами, ибо здѣсь было вдвойнѣ необходимо поддерживать фикцію: для того, чтобы пользоваться моей благосклонностью, нужно располагать не только одними деньгами, но и особыми физическими способностями.

Такими произведеніями античная древность чрезвычайно богата. Упомянутыя нами представляютъ лишь ничтожную часть того, что дошло до насъ. Но если бы мы привели примѣровъ въ сто разъ больше, все равно выводъ, извлеченный нами чисто теоретически и доказанный здѣсь немногими примѣрами, былъ бы совершенно одинаковъ. Мы только еще рѣзче подчеркнули то, что форма и содержаніе эротики въ искусствѣ въ точности обусловливаются даннымъ общественнымъ состояніемъ.

* * *

Ренессансъ. II Ренессансъ изобилуетъ произведеніями эротическаго искусства и въ немъ это является внутренней необходимостью. II такой же внутренней необходимостью служитъ то, что въ немъ несмотря на всевозможныя противорѣчивыя тенденціи доминируетъ одинъ, вполнѣ опредѣленный лейтъ-мотивъ.

Эта эпоха европейской культуры должна быть непремѣнно проникнута чувственностью, такъ какъ творческій моментъ, вступившій здѣсь въ исторію европейскаго человѣчества, весь безъ остатка былъ революціоннаго происхожденія; помимо того движущими силами его служили могучія экономическія возможности, обусловливавшія до того развитіе общественнаго строя. Огромныя силы, преисполнявшія въ то время общество, необходимо должны были превратить чувственность въ пламя, которое каждаго отдѣльнаго человѣка дѣлало представителемъ мужеской способности и, такъ сказать, вулканомъ страстей. Чувственный обликъ этой эпохи долженъ былъ тоже носить характеръ величія, ибо переворотъ, къ которому неудержимо влекъ новый экономическій принципъ, былъ осуществленъ далеко не сразу и вовсе не свалился на человѣка, какъ особый даръ небесъ: наоборотъ, онъ былъ результатъ цѣлой цѣпи могущественнѣйшихъ революцій. И поэтому главнымъ содержаніемъ жизни той эпохи была сила, энергія, мужество. Всякій элементъ игривости и наслажденія былъ категорически изгнанъ и не имѣлъ ровно никакого значенія. Въ виду этого и чувственность этой эпохи въ корнѣ своемъ здорова, естественна, она—та же сила, та же борьба и прежде всего: проявленіе творческаго духа. При такихъ условіяхъ въ искусствѣ необходимо должна доминировать рѣзко героическая тенденція,—и дѣйствительно, она положительно бросается въ глаза на всемъ протяженіи Ренессанса.

Сущность художественнаго Ренессанса заключается въ томъ, что онъ воплотилъ въ искусствѣ завоеваніе чувственнаго міра, реальную жизненную дѣйствительность, которая восторжествовала надъ сверхчувственнымъ міромъ и сверхчувственными радостями, неограниченно господствовавшими

до того времени надъ умами людей. Царство человѣка на землѣ, земля эта прекрасна, полна такой сіяющей красоты, что человѣкъ долженъ сродниться съ ней, овладѣть всей этой красотой, стремиться къ ней, а вовсе не становиться превыше ея,—въ такія формы вылилась жизненная философія новаго буржуазнаго міра. Въ искусствѣ эта философія не могла отразиться иначе, какъ только въ формѣ полнаго господства чувственности. Между тѣмъ это означаетъ только, что въ эту эпоху нагота и искусство должны были снова стать понятіями, всецѣло совпадающими другъ съ другомъ и, далѣе, что на сцену должно было появиться сильнѣйшее стремленіе и неукротимое желаніе извѣдать все и все вкусить.

Это повело не только къ появленію эротики въ искусствѣ, но и къ ея преобладанію, а тѣмъ самымъ и къ изобилію непосредственно, чисто эротическихъ художественыхъ произведеній. Само собой разумѣется, что Ренессансъ не могъ дать того множества рѣзко выраженныхъ эротическихъ произведеній искусства, какое мы видѣли въ античной древности. Не могъ хотя бы уже потому, что, возвращаясь къ жизнерадостной философіи древнихъ, художники и могли возносить высоко на пьедесталъ бога Пріапа, однако, оффиціально и открыто онъ былъ уже лишенъ этого своего достоинства. Тѣмъ не менѣе по художественному содержанію эротическое искусство Ренессанса можно съ полнымъ правомъ противопоставить эротикѣ античнаго искусства. Произведенія Ренессанса вполнѣ выдерживаютъ это опасное сравненіе. Ренессансъ далъ множество произведеній эротическаго искусства, про которыя съ тѣмъ же правомъ, что и про античныя, можно сказать, что въ нихъ настолько преодолѣна чисто матеріальная сторона, что величайшая эротическая смѣлость производитъ на зрителя впечатлѣніе чистой и безпорочной красоты. Это справедливо въ равной мѣрѣ по отношенію какъ къ началу Ренессанса на югѣ, такъ и къ завершенію его въ Нидерландахъ, гдѣ спустя почти два столѣтія онъ дѣлалъ послѣднія мазки своей вдохновенной кистью. Приведемъ нѣсколько примѣровъ. Конечно, съ нашей нынѣшней точки зрѣнія нельзя назвать приличнымъ, что юноша на картинѣ Франческо Косса суетъ свою лѣвую ру-

ку за платье молоденькой дѣвушки; больше того,—мы не имѣемъ никакого основанія предполагать, что даже въ 1450 году нѣчто подобное дѣйствительно могло продѣлываться публично въ Феррарѣ. Но нужно имѣть дѣйствительно весьма грязное воображеніе, нужно быть совершенно глухимъ ко всякимъ нѣжно и наивно звучащимъ аккордомъ, чтобы при видѣ этой сцены испытать низменно эротическое чувство и не почувствовать того возвышеннаго, чѣмъ вся она овѣяна. То же самое нужно сказать и о мотивахъ, которыя по своей смѣлости заходятъ еще гораздо дальше. Для примѣра укажемъ хотя бы на серебряный медальонъ „Сцена любви“ знаменитаго Модерно. Здѣсь осуществленіе закона жизни возвышено до истинно прекрасной гармоніи линій, до чудеснѣйшаго мотива движенія, въ которомъ звучатъ струны одной только красоты. Это произведеніе служитъ потому классическимъ доказательствомъ всего вышесказаннаго, что въ чувственномъ соединеніи двухъ людей дѣйствительно раскрываются передъ нашимъ взоромъ чудеснѣйшія глубины искусства. То, однако, что такое дѣйствіе отнюдь не ограничивается одной только сферой идеальнаго, а простирается и вплоть до натуралистическаго пониманія героическаго, доказываетъ какъ бы всѣмъ своимъ творчествомъ одинъ изъ величайшихъ мастеровъ Ренессанса, Рубенсъ. Высшимъ достиженіемъ Рубенса является въ конечномъ счетѣ всегда страстное объятіе пламенно влюбленныхъ. Классическимъ доказательствомъ этого служитъ „Влюбленный пастухъ“ изъ Старой Мюнхенской Пинакотеки, одно изъ его прекраснѣйшихъ произведеній, въ которомъ онъ вдобавокъ изобразилъ себя самого. Кто сталъ бы спорить противъ того, что здѣсь передъ нами одно изъ самыхъ возвышенныхъ откровеній искусства, что здѣсь животный инстинктъ раскрывается грандіознѣйшей первичной силой искусства и становится чистѣйшей красотой въ наивысшемъ значеніи этого слова.

Развитіе Ренессанса не могло протекать, конечно, по безупречно прямой и непрерывной линіи. Чувственныя радости должны были нарушаться своими абсолютными противорѣчіями, періодами фанатическаго аскетизма,—это обусловливалось всей той формой, въ которой происходилъ мо-

гущественный экономическій переворотъ, породившій Ренессансъ.

Могущественное покореніе земного міра тогдашнимъ человѣчествомъ, могущественное овладѣніе живою дѣйствительностью было, безспорно, грандіознѣйшимъ тріумфомъ и торжествомъ. Но на пути этого тріумфальнаго шествія были и пораженія, заставлявшія содрогаться все человѣчество и на долгіе годы преисполнявшіе его такимъ страхомъ и ужасомъ, какого оно никогда еще не испытывало. Эти страшныя пораженія были вызываемы грозными призраками, которые вмѣстѣ съ новымъ экономическимъ строемъ начали свое убійственное нашествіе на Европу: то были чума и сифилисъ. Тамъ, гдѣ нашествіе этихъ призраковъ соединялось съ классовой борьбой, тамъ тотчасъ же наступало сразу полнѣйшее измѣненіе настроенія, которое вполнѣ логично превращалось на нѣкоторое время въ господство аскетизма. Такое временное господство аскетизма охватывало собой, конечно, всѣ безъ исключенія области духовной жизни.

То, что именно эти факторы опредѣляли въ конечномъ счетѣ измѣненія общаго характера искусства, а вовсе не какія-либо индивидуальныя силы, — это намъ чрезвычайно важно установить, такъ какъ этимъ наглядно доказывается, что въ конечномъ счетѣ сущность и содержаніе искусства обусловливаются экономическими силами. Поэтому-то мы и коснемся здѣсь нѣсколько подробнѣе этого обстоятельства.

Если мы въ нашихъ лучшихъ исторіяхъ искусствъ будемъ искать причины, которыя повлекли за собой рѣзкій поворотъ въ искусствѣ конца 15-го столѣтія, вызвали настроеніе своего рода „fin de siècle“ и породили усталость и вялость тамъ, гдѣ незадолго до того господствовали яркая жизнерадостность и языческая эротика, то въ качествѣ такой причины и при томъ единственной всюду найдемъ указаніе на Саванаролу, великаго флорентинскаго проповѣдника аскетизма. Одинъ выдающійся историкъ искусства говоритъ по этому поводу въ своей исторіи живописи слѣдующее:

„Наступаютъ годы теократическаго режима. Платонизмъ аристократическихъ круговъ не могъ заполнить умы. Воцарилось пресыщеніе послѣ опьяненія красотой, пламенная

жажда спасенія послѣ мірскихъ радостей, пуритинскій фанатизмъ послѣ культа чувственности и жизнерадостнаго эпикуреизма. Саванарола принадлежалъ къ числу тѣхъ чрезвычайно рѣдкихъ людей, которые появляются въ нужный моментъ. Тотъ же маленькій монастырь Св. Марка, въ которомъ нѣкогда жилъ святой Антонинъ, сталъ снова оплотомъ христіанства. Саванарола снова понесъ въ возбужденныя массы тѣ идеи аскетизма и отрицанія міра, которыя недавно еще исповѣдовались лишь самымъ тѣснымъ кругомъ монашества. Въ противовѣсъ плѣнительнымъ идеаламъ древности, упоительному гимну жизнерадостности и античной красоты выступила мощная сила тысячелѣтнихъ церковныхъ традицій и темное владычество религіозныхъ вѣрованій и чувствъ. Въ январѣ 1491 года Саванарола началъ свои проповѣди въ Санта-Марія-дель-Фіоре, а черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Флоренція была уже неузнаваема. Словно громъ, обрушилось его демоническое слово на жизнерадостную толпу. Казалось, Богъ ниспослалъ на землю пророка для того, чтобы призвать роскошный городъ къ покаянію. Мѣсто свѣтскихъ празднествъ заняли религіозныя церемоніи. Вмѣсто веселыхъ карнавальныхъ пѣсенъ слышались только духовныя пѣснопѣнія. Съ каждымъ днемъ росло число сторонниковъ Саванаролы. Напрасно угрожалъ папа отлученіемъ, напрасно протестовали аристократическіе круги противъ всевластнаго демагога,—наэлектризованная толпа была охвачена однимъ лозунгомъ „Viva bristo"; начались движенія, напоминавшія собою флагеллантизмъ средневѣковья. Во Флоренціи не господствовалъ уже больше родъ Медичи,—Іисусъ Христосъ, populi Florentini decreto creatus, былъ единственнымъ повелителемъ и покровителемъ города. „Ауто-да-фе тщеславія", устроенное въ день карнавала 1497 года, означаетъ по всей вѣроятности наивысшую точку агитаціонной дѣятельности Саванаролы. 1300 дѣтей вынесли изъ домовъ всю мишуру свѣта. Шелковая одежда, музыкальные инструменты, ковры, книги „Декамерона", античные классики и миѳологическія картины.—все взгромоздили въ одну огромную пирамиду, и дымъ ея торжествующе взвился къ небесамъ. Женщины и дѣвушки, увѣнчанныя вѣтвями оливъ, въ мистическомъ воодушевленіи плясали вокругъ костра и бросали въ огонь

кольца, браслеты и всевозможныя другія драгоцѣнности. Отъ Саванаролы исходила, повидимому, какая-то демоническая гипнотизирующая сила...“

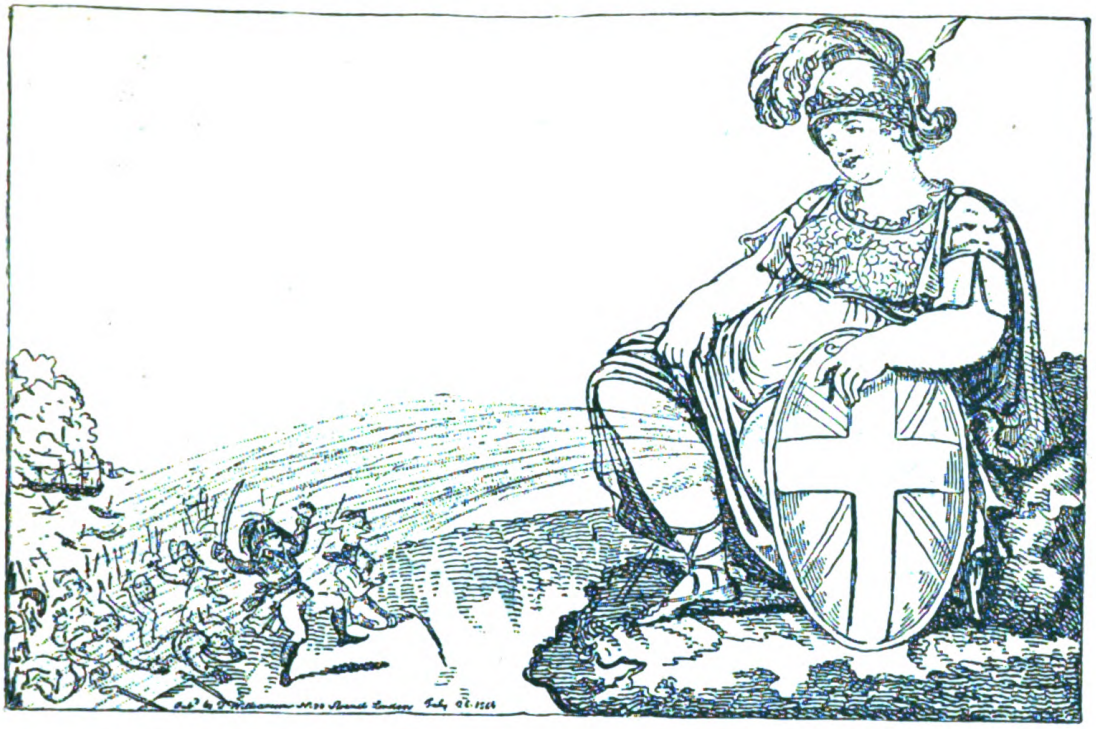
То, что говоритъ здѣсь историкъ искусства, представляется несмотря на внѣшнюю кажущуюся правильность несомнѣнно той ошибочной логикой идеологіи, которая объясняетъ вещи изъ головы, а не голову, сознаніе, изъ вещей. Правда, крупный переворотъ въ искусствѣ исходилъ изъ Флоренціи, правда, что оттуда исходилъ, повидимому, и аскетизмъ, правда, наконецъ, и то, что можно назвать нѣсколькихъ крупныхъ художниковъ того времени, которые обратились къ аскетизму непосредственно подъ вліяніемъ Саванаролы. Но это еще ровно ничего не доказываетъ, это вѣдь только чисто эмпирическое доказательство. Желая понять сущность явленія, мы должны подойти къ нему совсѣмъ съ другой стороны. Мы должны задаться вопросомъ: какіе историческіе моменты сообщили рѣчамъ Саванаролы столь могущественную убѣдительную силу? Какіе общественные факторы обусловили то, что проповѣди этого фанатичнаго монаха вызвали столь сильную психическую эпидемію, что поколѣніе, которое только что предавалось еще полной языческой жизнерадостности, внезапно въ страхѣ и трепетѣ склонило свою голову передъ ликомъ Христа? Короче говоря, мы должны исходить изъ того положенія, что Саванарола былъ только орудіемъ исторіи, тѣми устами, которыми говорила неумолимая историческая необходимость. Только разсуждая такимъ образомъ, мы сумѣемъ найти правильное и исчерпывающее объясненіе рѣзкаго поворота въ общественномъ настроеніи конца 15 столѣтія.

Правильное разрѣшеніе этого вопроса такъ просто и очевидно, какъ то весьма рѣдко наблюдается въ исторической наукѣ: причиной всего этого служитъ, несомнѣнно, совпаденіе страшной и ожесточенной политической и экономической борьбы того времени съ первымъ грознымъ появленіемъ въ Европѣ сифилиса. Сифилисъ былъ тѣмъ страшнымъ гостемъ, который вмѣстѣ съ возвратившимися матросами Колумба высадился въ Венеціи на европейскій берегъ. По сообщенію Ивана Блоха въ его исторіи сифилиса, въ настоящее время можно считать вполнѣ доказан-

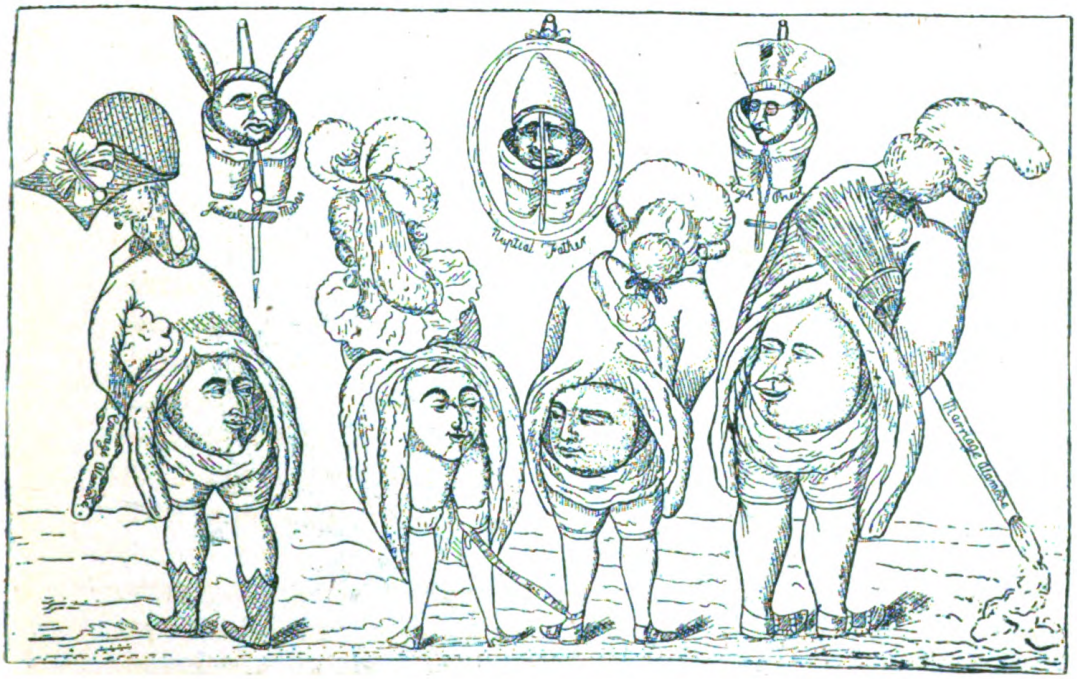
нымъ, что сифилисъ не только не былъ извѣстенъ въ Европѣ до открытія Америки, но что его фактически занесли сюда изъ Гаити два матроса изъ экипажа Колумба. Блохъ въ точности прослѣживаетъ „побѣдное шествіе“ этой болѣзни и говоритъ, что она была занесена въ армію Карла VIII Французскаго, а оттуда благодаря его войнѣ съ Италіей распространилась по всему Аппенинскому полуострову. Отсюда и названіе ея „французская болѣзнь“. Такой способъ распространенія обусловливаетъ и взрывоподобный характеръ ея проявленія, то, что сифилисъ почти одновременно появился въ различныхъ городахъ, приходившихъ въ соприкосновеніе съ французской арміей.

Ужасъ, испытанный европейскимъ культурнымъ міромъ при появленіи этого грознаго гостя, несомнѣнно удивляетъ насъ, но лишь потому, что мы не имѣемъ и представленія о томъ, въ какой дѣйствительно ужасающей формѣ проявлялась въ то время эта болѣзнь. Первый медицинскій историкъ сифилиса, Генслеръ, начинаетъ свое извѣстное произведеніе о сифилисѣ слѣдующими словами: «Многія эпидеміи, охватывавшія Европу, были значительно гибельнѣе и убійственнѣе, нежели сифилисъ, появившійся въ концѣ 15 вѣка. Но ни одна изъ нихъ, ни моровая язва, ни чума, ни черная смерть, не производили никогда столь страшнаго впечатлѣнія, не вселяли такого паническаго ужаса». Этотъ ужасъ и эта паника становятся понятными, какъ только мы знакомимся съ описаніями тогдашнихъ формъ проявленія этой страшной болѣзни: онѣ не имѣютъ почти ничего общаго съ нынѣшними проявленіями сифилиса и дѣйствительно заставляютъ содрогаться. Если кромѣ того принять во вниманіе, что весь тогдашній міръ былъ охваченъ этой болѣзнью, старъ и младъ, мужчины и женщины, то мы поймемъ, что она дѣйствительно должна была вызвать на сцену мрачный и суровый аскетизмъ, и безъ того уже подготовленный экономическимъ переворотомъ.

Чтобы, однако, всецѣло понять этотъ поворотъ общественнаго настроенія, мы должны принять во вниманіе еще два обстоятельства. Во-первыхъ, то, что печальная философія, вызванная этой местью природы, потому могла стать силой, еще болѣе, чѣмъ чума, охватившей собою всѣ классы,



Политическая каррикатура эпохи Наполеона.



Каррикатура на принца Уэльсскаго.

Эротическая гравюра 17 вѣка.

Источникъ.

что здѣсь не было уже никакихъ преградъ и оплотовъ, которые могли бы охранить богатыхъ. Наоборотъ, большее пользованіе послѣднихъ услугами проституціи заставляло имущихъ страдать отъ грозной болѣзни еще сильнѣе, чѣмъ пролетаріатъ, хотя у послѣдняго необычайно благодарную почву для развитія люэса представляли отвратительныя жилищныя условія. Вторымъ моментомъ является слѣдующее: въ эту чувственную эпоху съ ея необычайнымъ сексуальнымъ напряженіемъ сифилисъ долженъ былъ естественно стать наиболѣе чудовищнымъ контрастомъ, который себѣ только можно представить. Для активной жизнерадостности, къ которой человѣка влекло въ то время на каждомъ шагу, сифилисъ былъ тягчайшею карой, — для многихъ же даже мучительнѣйшей смертной казнью. Невѣжество времени, поддерживавшееся и безъ того имѣвшимися уже налицо аскетическими тенденціями, могло такимъ образомъ видѣть въ этой эпидеміи только наказаніе, ниспосланное высшею силой.

Таковы тѣ факторы, которые на исходѣ 15 столѣтія вызвали столь рѣзкую перемѣну въ общественномъ настроеніи Европы. Эти-то факторы и вызвали на сцену Саванаролу. Они открыли ему уста, они воодушевили его разумъ, они снабдили логикой его рѣчь, и прежде всего они собрали ему огромный кругъ слушателей. Они — причина того, почему его проповѣди возбудили настолько сильную психическую эпидемію, что даже самые свѣтлые умы того времени склонились передъ истиной, будто спасеніе только въ аскезѣ. При помощи нѣкоторыхъ историческихъ датъ можно съ поразительной точностью доказать всю правильность такого воззрѣнія. Съ 1490 года началась во Флоренціи ожесточенная классовая борьба; ни въ одномъ другомъ городѣ она не достигала такой силы и нигдѣ не было такой массовой нищеты, какъ именно во Флоренціи. Весной 1495 г. сюда присоединился еще и сифилисъ, такъ какъ въ январѣ этого года во Флоренцію вступила армія Карла VIII; съ весны 1495 года до конца 1497 года сифилисъ свирѣпствовалъ съ невѣроятною силой; въ 1498 году сила его ослабѣла. Посмотримъ же, каковы даты дѣятельности Саванаролы. Въ первый разъ онъ выступилъ въ 1491 году; 1491—97 годъ —

періодъ наивысшаго развитія его дѣятельности и его вліянія; въ 1496 году вышли его проповѣди, а уже въ 1498 году народъ пересталъ настолько считаться съ нимъ, что папа имѣлъ возможность казнить неизвѣстнаго ему критика.

Между тѣмъ въ то время въ Европѣ господствовала всюду аналогичная историческая ситуація и поэтому-то всюду произошелъ аналогичный переворотъ въ искусствѣ, аналогичное, такъ называемое, «углубленіе». Поэтому-то рѣчи Саванаролы и встрѣтили громкое эхо далеко за предѣлы Италіи. Но только поэтому, вовсе не потому, что подъ вліяніемъ однихъ только рѣчей Саванаролы всѣ боги жизнерадостности были тотчасъ же свержены съ пьедестала.

Но несмотря на все это господство аскетизма не могло продолжаться долгое время. Побѣдоносная сила новыхъ могущественныхъ экономическихъ силъ была непреодолима и во всякомъ случаѣ достаточно велика для того, чтобы сравнительно быстро справиться со всякой реакціей. Въ жизни и въ искусствѣ необходимо должна была постоянно вновь торжествовать побѣду пламенная чувственность, которая окружала сіяющимъ ореоломъ все, рѣшительно все, даже самое низменное и ничтожное. Изъ этой постоянной борьбы получалась одна равнодѣйствующая: то, что основная тенденція развитія Ренессанса то поднималась вверхъ, то опускалась внизъ,—то, что періоды аскетизма и упадка смѣнялись періодами подъема чувственности и пламеннаго сладострастія. Съ другой стороны, эти факторы обусловливали повышеніе содержанія эпохи, углубленіе чисто животнаго пониманія матеріальнаго міра и привели, наконецъ, черезъ весь этотъ хаосъ противорѣчій и бурь къ той сіяющей красотѣ, по солнечной дорогѣ которой направились Тиціанъ, Микель-Анджело, Рубенсъ и многіе другіе.

* * *

Ренессансъ начался съ завоеванія тѣлеснаго человѣка. Онъ необходимо долженъ былъ начать съ этого. Долженъ былъ всецѣло овладѣть этой стороной человѣка, ибо логически необходимо было прежде всего познать его физіологическую сущность. Прежде всего нужно было научиться

воспроизводить человѣка въ его абсолютной реальности; слѣдующей же важной и очередной задачей было установленіе законовъ движенія нагого человѣческаго тѣла. Ибо человѣкъ, въ качествѣ высшей формы проявленія дѣйствительности, былъ сущностью, исходнымъ пунктомъ и конечной точкой всей дѣйствительности, ея базисомъ и ея вершиной.

Такова была первая задача, представшая передъ новой эпохой, въ которую вступило человѣчество. И задача эта была тотчасъ же принята и разрѣшена. Тутъ нужно сдѣлать маленькую оговорку: она была разрѣшена только теперь не потому, что раньше это было абсолютно невозможно, а потому, что лишь теперь она стала общественной потребностью. Это въ конечномъ счетѣ то же явленіе, какъ и при всѣхъ техническихъ переворотахъ. Правильному воспроизведенію человѣка искусство научилось лишь съ того момента, когда тѣлесный, физическій человѣкъ благодаря историческому развитію сталъ снова, какъ нѣкогда въ античной древности, центромъ дѣйствительности, фокусомъ и главной цѣлью всей жизни. Въ широкихъ кругахъ и даже среди спеціалистовъ ученыхъ широко распространенъ тотъ взглядъ, что средневѣковье разучилось органически правильно воспроизводить человѣческое тѣло, вслѣдствіе мнимаго внѣшняго послѣдствія аскеза, герметическаго скрыванія тѣла отъ чужихъ взглядовъ. Взглядъ этотъ безусловно ошибоченъ. Тѣлесная нагота никогда не была для средневѣковаго художника terra incognita. Не говоря уже о томъ, что каждый художникъ на себѣ самомъ могъ видѣть, какъ выглядитъ нагой человѣкъ, онъ никогда еще съ самой древности не могъ такъ легко изучать наготу. Въ эпоху, когда всѣ, знатные и простые, старые и молодые, спали нагишемъ, художникъ имѣлъ самую широкую возможность для такого изученія. Но не было самаго главнаго: не было потребности въ этомъ. Это отсутствіе такой потребности вытекало изъ того же историко-экономическаго базиса, которымъ обусловливалось религіозно-догматическое ученіе, видѣвшее въ человѣческомъ тѣлѣ лишь жалкую и бренную оболочку души. Только это и видѣли въ человѣческомъ тѣлѣ, только такимъ и изображали его. Теперь же, когда ситуація измѣнилась и

человѣкъ сталъ важнѣйшимъ орудіемъ исторіи, теперь человѣческое тѣло стало понятіемъ совершенства и средствомъ для достиженія высшихъ радостей жизни. Въ эту эпоху, естественно, и для художника нагота стала одной изъ важнѣйшихъ цѣлей. Нагота была основной задачей, а тема лишь формулой, въ которой разрѣшалась эта тенденція. Поэтому-то принципъ оставался неизмѣннымъ, изображалось ли въ искусствѣ крещеніе Христа или языческая миѳологія.

Когда историко-экономическое развитіе дошло до этого пункта, тогда, естественно, появилось и то, что служитъ также предпосылкой для разрѣшенія этой задачи: познаніе законовъ, которымъ подчиняется машина — человѣкъ. Для того, чтобы гармонично, а вмѣстѣ съ тѣмъ и художественно воспроизвести человѣческое тѣло во всемъ его органическомъ построеніи, не достаточно одной наличности модели,— художникъ необходимо долженъ знать и сущность законовъ движенія. Поэтому-то и наука должна была достичь опредѣленной высоты и въ экономическихъ интересахъ времени преслѣдовать опредѣленную тенденцію. Этотъ моментъ также наступилъ. Средневѣковье знало въ искусствѣ только схему: тѣло было ничѣмъ инымъ, какъ только тѣнью души. Теперь же схема должна была превратиться въ плоть и кровь. Психическій мотивъ долженъ былъ непременно превратиться въ физическій, въ мотивъ движенія. Иными словами: тѣло должно было дѣйствительно проникнуться духомъ; поэтому-то и нужно было подыскать для каждаго душевнаго переживанія соотвѣтствующее движеніе и, далѣе, понять, что каждому душевному переживанію адэкватно опредѣленное движеніе, опредѣленная линія.

По той же причинѣ началось теперь и правильное изображеніе природы, структуры ландшафта, растительнаго міра и пр., которая хотя и была все время передъ глазами средневѣковья, однако, никогда не воспроизводилась съ художественной правдивостью. Теперь же познаніе внутренней тѣсной связи указало на то, что человѣкъ находится въ центрѣ природы. И когда анатомія изъ грѣха, изъ кощунства стала наукой, — хотя вначалѣ она и довольствовалась одной голой теоріей, — тогда все стало подвергаться анатомизаціи, все, даже природа. И опять таки подъ влія-

Врагъ въ крѣпости.

ніемъ тѣхъ же причинъ искусство стало изслѣдовать, понимать и правильно примѣнять основные законы перспективы.

Таково въ общихъ чертахъ великое завоеваніе Ренессанса. Особое значеніе этого завоеванія состоитъ въ томъ, что Ренессансъ предвосхитилъ этимъ, такъ сказать, величайшую научную истину 19 столѣтія: ту формулу всего человѣческаго бытія, которая гласитъ: „Я есмь, а потому я мыслю", а не: „Я мыслю, а потому я есмь". Въ художественномъ воплощеніи этой великой истины и заключается въ конечномъ счетѣ огромное величіе Ренессанса. То, что это до сихъ поръ ускользало отъ вниманія нашихъ историковъ искусства, объясняется исключительно отсутствіемъ естественной исторіи послѣдняго, и также и отсутствіемъ научныхъ основъ исторіи искусства вообще.

* * *

Чувственная сила этого времени обнаруживается прежде всего въ чувственно-эротическомъ пониманіи религіозныхъ мотивовъ. Изображенія Мадонны служатъ поэтому, быть можетъ, наиболѣе характерными доказательствами доведеннаго до своей высшей точки чувственнаго настроенія эпохи. Главнѣйшими образцами живописи были религіозныя картины. Но не только потому, что преимущественнымъ заказчикомъ служила церковь, а еще и по другимъ причинамъ. Хотя жизнь въ эпоху Ренессанса и получило другое содержаніе, хотя она и знаменовала собою появленіе новыхъ путей мышленія и новаго содержанія сознанія,—тѣмъ не менѣе новая идеологія, которая сознательно отвернулась бы отъ прежняго, чисто религіознаго пониманія вещей, могла развиваться лишь весьма медленно, тѣмъ болѣе, что у новыхъ господствующихъ классовъ не было рѣшительно никакихъ основаній разрушать старую идеологію, — наоборотъ, они были чрезвычайно заинтересованы въ томъ, чтобы въ массахъ она сохранилась въ своемъ полномъ объемѣ. Религія, при помощи которой сдерживались съ тѣхъ поръ всякія стремленія массъ, могла оказать всегда большую услугу. И если поэтому новая идеологія, хотя и медленно, но все же раз-

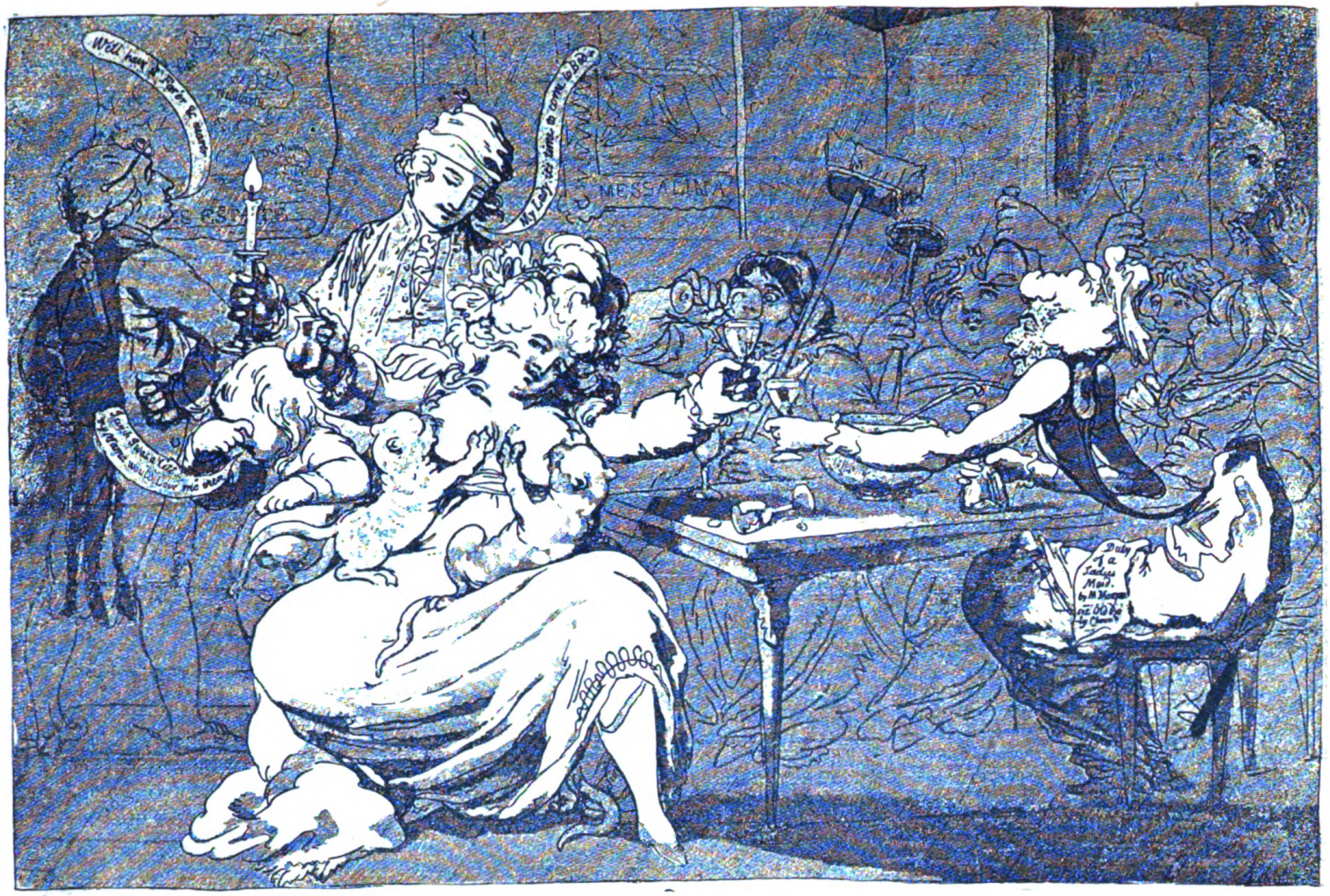
вивалась, то она оставалась исключительнымъ достояніемъ имущихъ классовъ. Этой новой идеологіей былъ гуманизмъ Этимъ объясняется также и мнимое противорѣчіе, почему именно въ Италіи, гдѣ гуманизмъ насчитывалъ наиболѣе крупное число своихъ сторонниковъ въ рядахъ служителей церкви, эти гуманисты отнюдь не торопились отвернуться отъ папской церкви. Но если и можно было воспрепятствовать тому, чтобы искусство по содержанію своему не стало свѣтскимъ, то, съ другой стороны, того же нельзя было сдѣлать по отношенію къ его формамъ, такъ какъ онѣ были безсознательнымъ отраженіемъ новаго содержанія сознанія. Мѣсто готическихъ соборовъ заняли въ Италіи свѣтлыя церкви Ренессанса, а мѣсто аскетическихъ иконъ изображенія библейскихъ событій, преисполненныя эротической чувственностью. Въ центрѣ мотивовъ для живописи стояла теперь Мадонна. Каждая женщина — вмѣстилище неутолимаго сладострастія, такъ гласила философія этой эпохи. И проникнутые этой философіей, художники писали изображенія святыхъ. Попробуйте взглянуть съ этой точки зрѣнія на изображенія Мадонны. Изъ царицы небесъ она становится теперь царицей любви. Красота ея становится чисто чувственной. Ея грудь и вообще всѣ формы ея женскаго тѣла вызываютъ какія угодно чувства, только не мірскія мысли и желанія. Въ изображеніи Благовѣщенія она представляется эротически преисполненной дѣвой, передъ взоромъ которой мелькаютъ чрезвычайно соблазнительныя и слишкомъ земныя представленія. Отъ эфирной цѣломудренности не осталось въ ней теперь и слѣда. Кормленіе Дитяти служитъ для художника зачастую лишь удобной возможностью для пикантнаго обнаженія груди прекрасной молодой женщины. При изображеніи ея болѣе зрѣлой, она предстаетъ не въ образѣ безстрастной, пожилой матроны, а, наоборотъ, въ образѣ соблазнительной молодой вдовы. Благодаря этому, религіозныя изображенія превращались въ непосредственно эротическія картины. Художникъ задавался цѣлью изобразить одну только тѣлесную красоту, и поэтому, естественно, что творенія его производили именно такое впечатлѣніе. Это было тѣмъ болѣе понятно, что въ изображеніяхъ Мадонны увѣковѣчивались нерѣдко такія женщины, преимущественной

сферой жизни которыхъ былъ альковъ. Укажемъ хотя бы на знаменитый портретъ Агнесы Сорель, la belle des belles написанный Жаномъ Фуке и хранящійся въ антверпенской галлереѣ. Изображенная Мадонной съ Дитятей на рукахъ, она выставляетъ на показъ весь соблазнъ своей груди, которая прославилась несравненной красотой. Это и образуетъ центръ всей картины. Раскрытіе этой красоты было, безспорно, главнымъ, что интересовало въ этой картинѣ и самого художника, и заказчика, и модель. Мотивъ Мадонны служилъ только для этого формулой. Не безинтересно также и то, что въ эту эпоху со всѣхъ изображеній Мадонны исчезъ Іосифъ. Мадонна раскрываетъ свою красоту не передъ супругомъ, а передъ другими. Онъ является поэтому совершенно излишнимъ; да и не о немъ идетъ рѣчь, а исключительно о ней и другихъ. Этотъ эротическій характеръ религіозныхъ картинъ еще яснѣе выраженъ, конечно, въ мотивахъ, въ которыхъ само собой идетъ рѣчь о чемъ-либо эротическомъ, такъ напримѣръ, въ изображеніяхъ кающейся Магдалины. Кающаяся Магдалина стала въ эту эпоху прекрасной грѣшницей, – ея видъ вызываетъ какое угодно впечатлѣніе, только не впечатлѣніе раскаянія и угрызенія совѣсти. При видѣ ея возникаетъ мысль скорѣе о тайнахъ алькова, чѣмъ о страшномъ чистилищѣ.

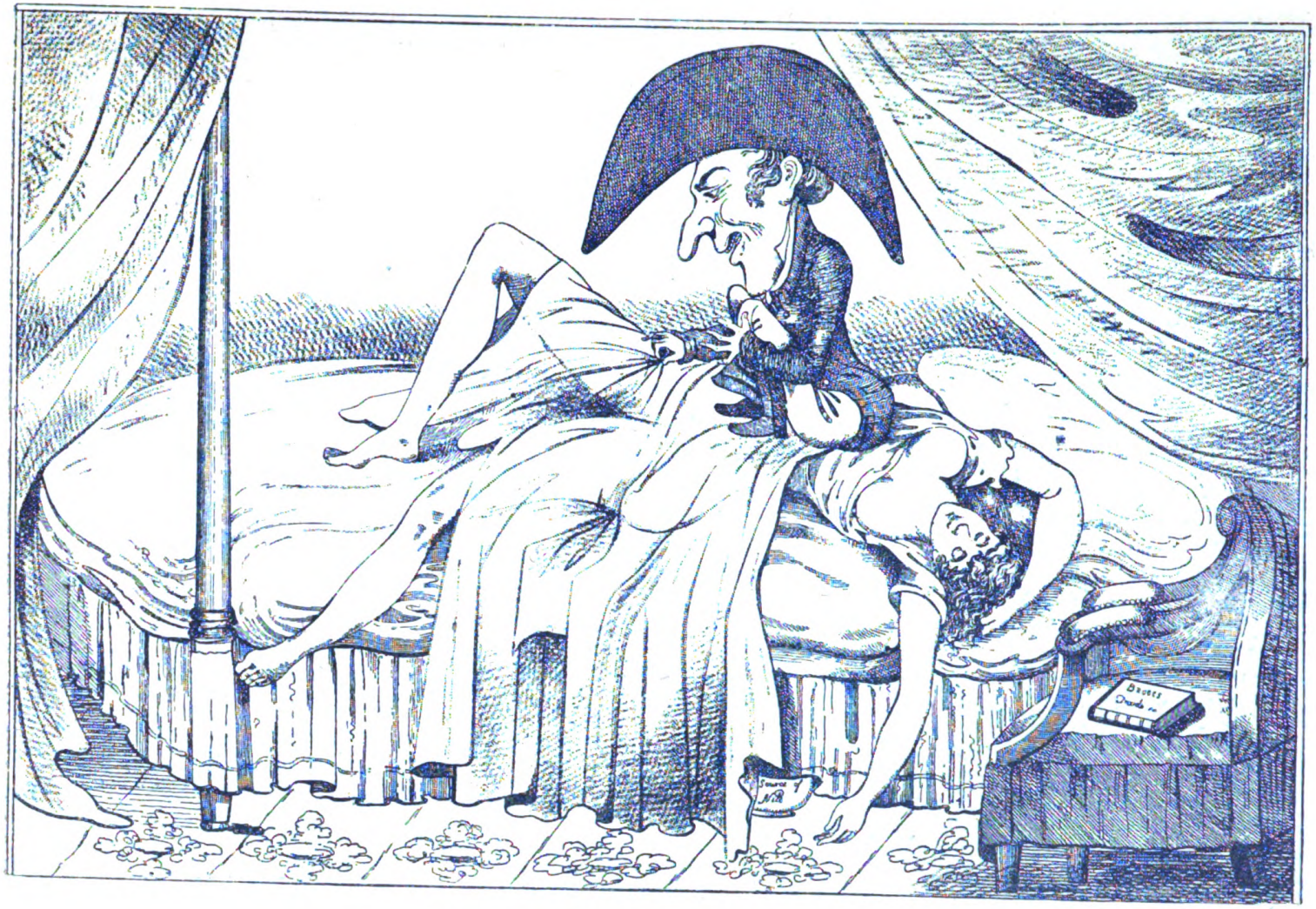
Мотивы картинъ для свѣтскихъ заказчиковъ заимствовались изъ Ветхаго Завѣта, и при томъ по преимуществу такіе, въ которыхъ имѣлись налицо эротическіе элементы: „Іосифъ и жена Потифара“, „Купающаяся Суссанна“ и т. п. Въ такихъ мотивахъ стремленіе къ выраженію чувственности могло, конечно, проявиться въ полномъ объемѣ. Но и этихъ мотивовъ было недостаточно для того, чтобы удовлетворить могущественное влеченіе дать отраженіе чувственности и при томъ главнымъ образомъ потому, что христіанское мышленіе совершенно не соотвѣтствовало содержанію эпохи и въ особенности мышленію тѣхъ, кто представлялъ собою главный контингентъ заказчиковъ для искусства. Послѣднимъ болѣе соотвѣтствовало содержаніе мышленія античнаго міра. И какъ только искусство вернулось къ этой античной древности, такъ тотчасъ же ожилъ вновь весь Олимпъ. Онъ сталъ художественной идеологіей

имущихъ классовъ. Само собой разумѣется, заимствованіе изъ античнаго міра не совершалось безъ разбора; все заимствованное обусловливалось той специфической ступенью развитія, на которой находилось въ то время общество. Въ 16 вѣкѣ и даже уже въ 15-мъ буржуазія не только давно уже кончила свой героическій періодъ, но вслѣдствіе колоссальнаго развитія капитализма общественная жизнь становилась все болѣе похожей на эпоху упадка Рима во времена императоровъ. Это сходство обусловливало то, что при заимствованіи у античной древности искусство обращалось прежде всего къ императорскому періоду римской исторіи. Наиболѣе излюбленными образцами стали художественные представители этой эпохи. И если воодушевленіе выпадало на долю античныхъ героевъ, то близкими и понятными становились и Овидій и Марціалъ. Юпитеръ, Марсъ, Венера, Юнона, Діана и другіе боги и богини Олимпа изображались въ ситуаціяхъ, соотвѣтствовавшихъ полному наслажденію жизнью. Наиболѣе частыми мотивами были любовныя приключенія боговъ со всѣми самыми пикантными подробностями. Благодаря этому матеріалъ, конечно, чрезвычайно расширился и сталъ положительно неисчерпаемымъ. И если въ изображеніяхъ Мадонны художники воплощали лишь современное представленіе о красотѣ, то и въ античныхъ богиняхъ и богахъ они изображали только самихъ же себя; искусство прославляло и возвеличивало самихъ же носителей его, свою собственную эпоху. Не было рѣшительно ничего абстрактнаго въ изображеніяхъ смѣлаго объятія Нептуна и нимфы, сатировъ, подсматривающихъ за Діаной, свиданія Юпитера и Семели и т. п.; наоборотъ, то было собственное наслажденіе жизнью, свои собственныя утѣхи и радости, и имъ и только однимъ имъ и воздвигались пышные алтари.

Если относительно всего этого и, главное, относительно внутренней связи съ упадочнымъ искусствомъ античнаго міра не можетъ быть никакихъ сомнѣній, то все же не слѣдуетъ никогда упускать изъ виду того обстоятельства, что Ренессансъ представляетъ собой періодъ подъема историческаго развитія. Если античнымъ образцомъ служила эпоха упадка, конецъ и изживаніе великой культуры, то теперь



Каррикатура Джилльрея на принца Уэльсскаго и миссисъ Фитцгербертъ.



Анонимная каррикатура на лорда Нельсона.

несмотря на всю необузданность, несмотря на всѣ излишества господствовала тенденція подъема, и эти излишества были скорѣе расходованіемъ избытка силъ. Поэтому-то это и придавало всему особый оттѣнокъ, и поэтому-то художественный плодъ этого времени былъ не продуктомъ распада, а продуктомъ творчества.

Если даже изображенія святыхъ носятъ въ эту эпоху эротическій характеръ, то такой же характеръ въ еще гораздо болѣе высокой степени присущъ и простымъ женскимъ портретамъ Для доказательства укажемъ хотя бы на портреты знаменитой Симонетты, принадлежащіе кисти Ботичелли. Они почти всѣ носятъ рѣзко выраженный эротическій характеръ. Главное—это красота ея несравненной груди. Грудь Симонетты первымъ дѣломъ бросается въ глаза зрителю, если даже платье позволяетъ видѣть всего только прекрасную округлость ея. Фантазія сама уже рисуетъ тотчасъ же пышную грудь, стянутую корсетомъ. Зачастую, разумѣется, художники шли и дальше: платье на многочисленныхъ женскихъ портретахъ сверху растегнуто, такъ что грудь, это высшее эротическое чудо созданія, предстаетъ передъ взоромъ во всей своей красотѣ. Съ чувствомъ сладострастія раздѣваетъ большинство художниковъ того времени свои модели передъ взоромъ всего міра. Ренессансъ насчитываетъ множество женскихъ портретовъ, относительно которыхъ можно сказать безошибочно, что главной цѣлью художника была демонстрація красивой груди и что прежде всего должно было быть изображено это чудо красоты. При такомъ взглядѣ на вещи недостаточно было уже одного раскрытія груди,—лучше всего было раздѣть красавицу совсѣмъ до нага. И, дѣйствительно, очень многія извѣстныя красавицы Ренессанса охотно позволяли писать ихъ въ совершенно нагомъ видѣ. Въ такомъ видѣ былъ написанъ Пуатье портретъ прекрасной Діаны; такъ же охотно выставляла на показъ красоту своего тѣла герцогиня Урбинская, Форнарина, возлюбленная Рафаэля и цѣлый рядъ другихъ современницъ. Юлія Фарнезе, дочь папы, прославленная какъ своей красотой, такъ и своимъ искусствомъ любви, дала себя даже высѣчь нагой изъ мрамора для своей будущей гробницы. То и другое совершенно естественно: и желаніе

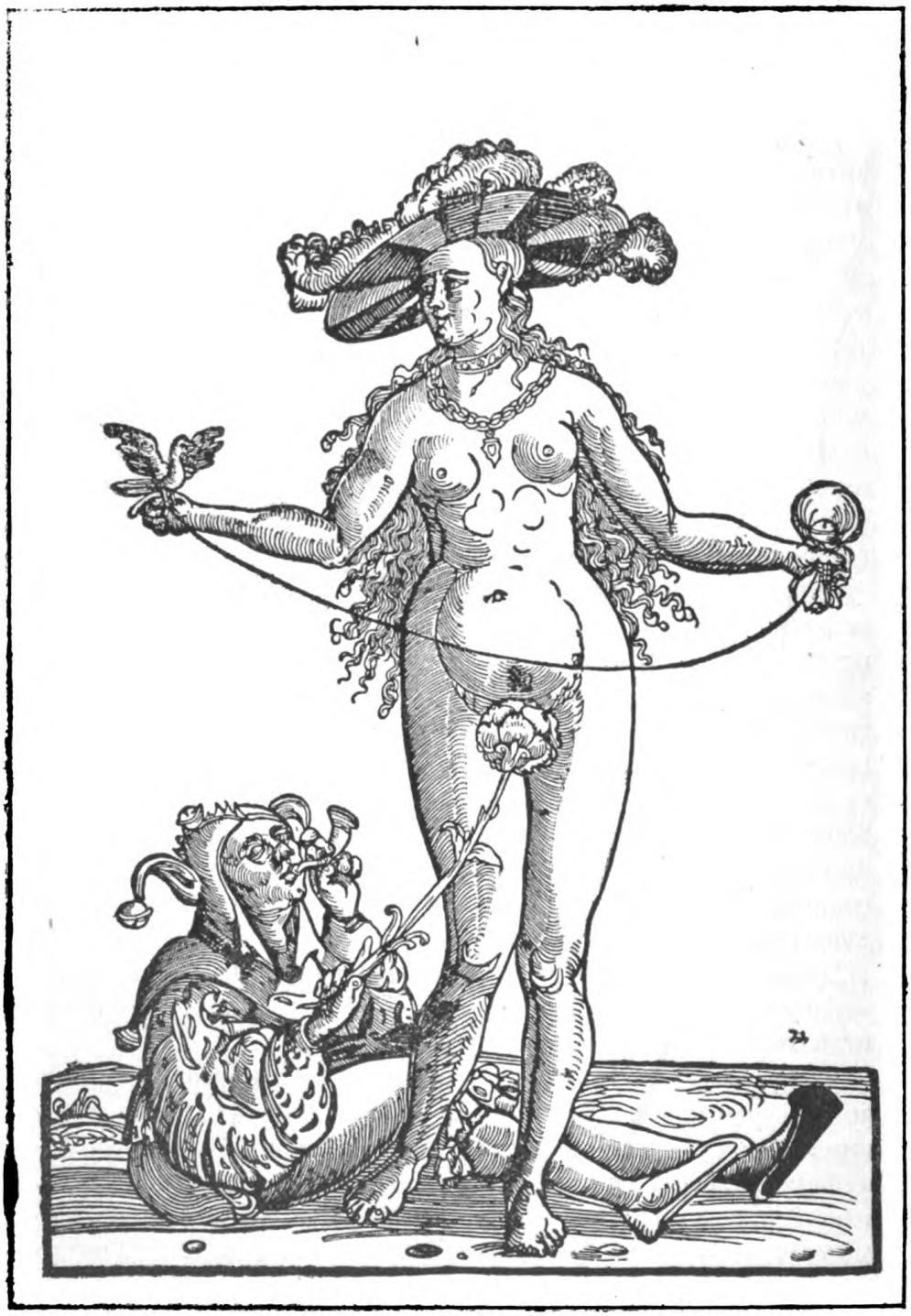
художника и готовность модели; и то и другое было необходимѣйшимъ результатомъ творческой тенденціи эпохи. Избытокъ силъ всегда стремится обнаружить себѣ. И повелительно исправляетъ онъ согласно желаніямъ своимъ понятіе приличія въ общественной нравственности.

Эротическая откровенность Ренессанса достигла своего апогея въ 16 столѣтіи. Вслѣдъ за аскетическими тенденціями конца 15 вѣка воцарилась самая разнузданная чувственность. Реакція эта была вполнѣ понятна. Не только потому, что въ это время революціонная волна достигла въ Европѣ своей высшей точки,—вновь разбушевавшаяся чувственность была, наоборотъ, даже своего рода противоядіемъ противъ повысившихся опасностей жизни: такимъ путемъ люди старались заглушить въ себѣ страхъ. „Сегодня живъ, а завтра нѣтъ“,—эта мудрость тѣмъ болѣе повышала страсть къ наслажденіямъ и жезнерадостность, что люди убѣдились, что и покаяніе не спасаетъ отъ ужасовъ сифилиса. Корреджіо, съ одной стороны и Джуліо Романо, съ другой, образуютъ высшія точки этой стадіи развитія. Относительно этихъ художниковъ можно вполнѣ опредѣленно сказать, что они никогда не изображали наготу безъ непосредственно сладострастной чувственности. Безусловно, нельзя представить себѣ ничего болѣе эротическаго, чѣмъ знаменитая картина Корреджіо „Юпитеръ и Іо“ въ Вѣнскомъ музеѣ,—эротическій экстазъ женщины при объятіи. Столь же классическимъ примѣромъ эротическаго воспріятія всѣхъ мотивовъ служитъ „Спящая Венера“ Пуссена. Спящая Венера видитъ, по всей вѣроятности сладострастные сны въ то время, какъ сатиръ дерзко обнажаетъ ее.

Джуліо Романо былъ однимъ изъ наиболѣе смѣлыхъ эротиковъ итальянскаго Ренессанса. Если вышеназванный Франческо Фосса изображаетъ загадочную нѣжность пробуждающейся чувственности, символъ начальнаго періода Ренессанса, то писавшій сто лѣтъ спустя Джуліо Романо отражаетъ въ своемъ творчествѣ кипящую черезъ край силу, которая бурно стремится и бурно требуетъ наслажденія. У Джуліо Романо чувственность вошла, такъ сказать, въ свои конечныя права. Одинъ изъ мотивовъ, избранныхъ имъ, обольщеніе Зевсомъ прекрасной Олимпіи, не оставля-

етъ желать ничего большаго въ смыслѣ ясности и откровенности. То, къ чему стремится Зевсъ, превратившійся въ дракона, и то, чему прекрасная Олимпія ни минуты не будетъ противиться, изображено удивительно просто и убѣдительно; всякая возможность недоразумѣнія здѣсь исключается, — художникъ отказался отъ всякой символистики. Учитывая цѣнность этой картины, нельзя не пожалѣть какъ съ точки зрѣнія исторіи нравовъ, такъ и съ чисто эстетической, что шестнадцать чисто эротическихъ картинъ, которыя Джуліо Романо написалъ по заказу Льва X, безслѣдно пропали. Въ германскомъ искусствѣ съ Джуліо Романо можно сопоставить Петера Флетнера. Но только въ отношеніи эротической смѣлости; въ художественномъ отношеніи Флетнеръ стоитъ несомнѣнно выше. Въ превосходномъ нюрнбергскомъ художникѣ проявилась вся стихійная сила германскаго Ренессанса; произведенія Флетнера наряду съ произведеніями Николаса Мануэля будутъ всегда наиболѣе величественными памятниками этого періода германскаго искусства. Въ этихъ произведеніяхъ отражается здоровая, жизнерадостная нѣмецкая буржуазія. Можно было быть грубымъ, необузданнымъ вплоть до самаго откровеннаго цинизма; но зато во всемъ и всегда искрилось здоровье, сухотки спинного мозгда не было и слѣда. И это оправдываетъ какъ моделей, такъ и ихъ изобразителей, и это же придаетъ художественнымъ воспроизведеніямъ этой силы цѣнность вѣчныхъ твореній искусства. Въ особенности слѣдуетъ указать тутъ на изумительную картину-каррикатуру: „Сластолюбивый старикъ“ Луки Кранаха. Это великолѣпнѣйшая эротическая шутка, какую себѣ только можно представить.

зъ чисто эротическихъ картинъ 15 и 16 вѣковъ до насъ дошло очень немного. Такія картины, какъ „Нептунъ и нимфа“ ванъ-Орлея и другія, представляютъ собой, несомнѣнно, лишь жалкіе остатки большого богатства, такъ какъ цѣлый рядъ современныхъ сообщеній свидѣтельствуетъ о множествѣ такихъ произведеній искусства. Зато много чисто эротическихъ произведеній сохранилось въ прикладномъ искусствѣ, въ гравюрахъ по дереву, по мѣди, въ медаляхъ,— тутъ слѣдуетъ особенно назвать опять таки Флетнера,— въ

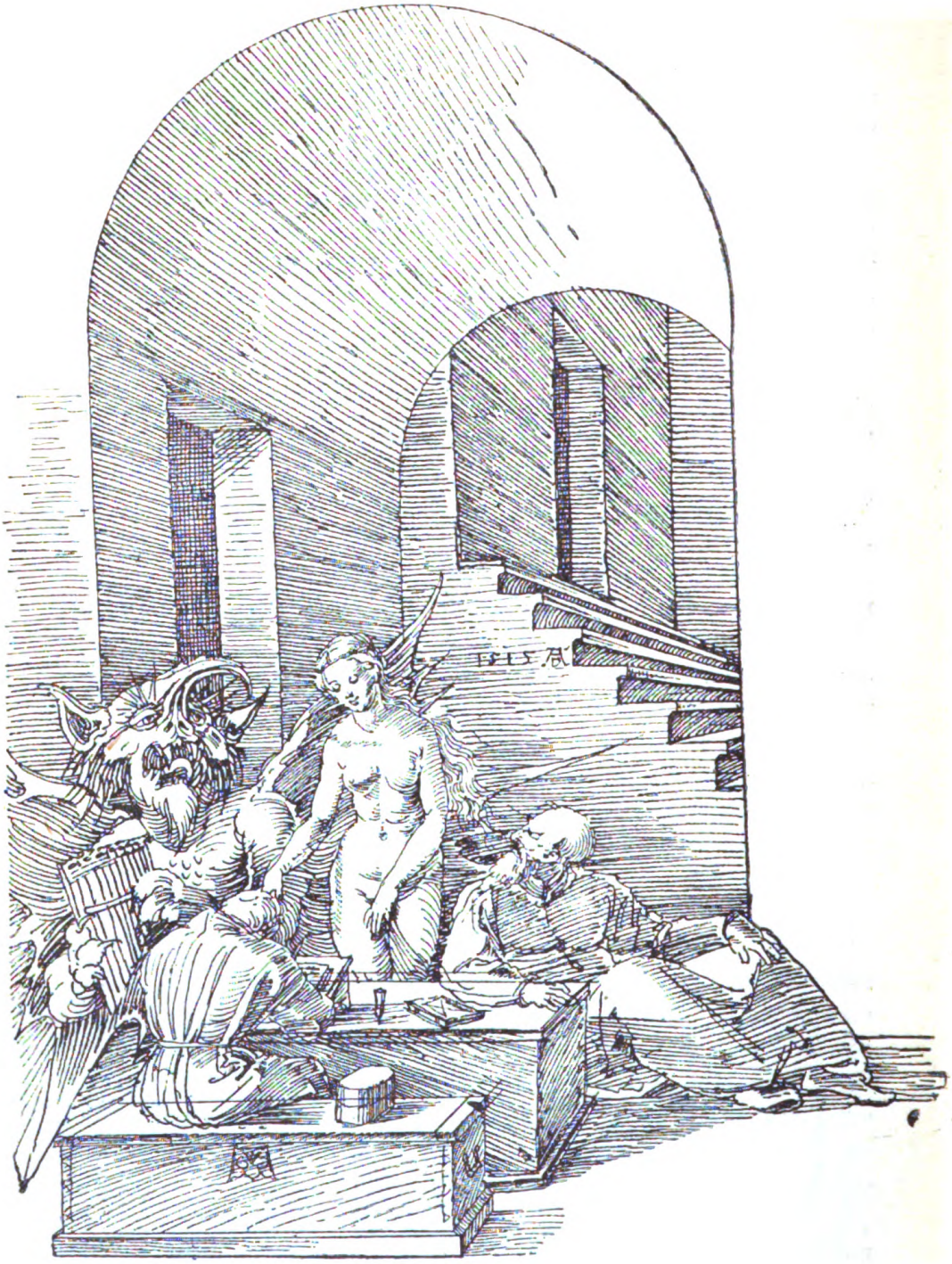


Шутъ и Женщина. Символическая каррикатура Петера Флетнера.

работахъ по эмали и пр. Такъ какъ здѣсь съ большинства произведеній были сняты слѣпки или сдѣланы отливы, то наиболѣе смѣлыя вещи не такъ безпощадно могли быть уничтожены чисткой позднѣйшаго времени, какъ въ чистомъ искусствѣ. Для доказательства достаточно назвать имена Бегама, Альдегревера и Солиса; въ произведеніяхъ каждаго изъ нихъ изобиліе самой смѣлой эротики. Съ упоеніемъ изображали они всю дѣйствительность любви. Помногу разъ водятъ они зрителя за ограды садовъ, гдѣ предпріимчивый слуга забавляется съ игривой служанкой, водятъ въ трактиры, гдѣ славныя бабенки, несмотря на свое мнимое сопротивленіе, не очень обижаются, если какой-нибудь красивый парень позволитъ себѣ что-нибудь лишнее. Заглядываютъ они часто и въ альковы, гдѣ нѣжный супругъ или не менѣе нѣжный любовникъ осуществляютъ свои права. Своимъ произведеніямъ они даютъ такія названія, какъ „Блудный сынъ", „Іосифъ и жена Потифара" и т. п. Это дѣлается, понятно, только затѣмъ, чтобы имѣть возможность какъ можно чаще и какъ можно обстоятельнѣе изображать „порокъ".

Чрезвычайно частымъ мотивомъ, особенно въ германскомъ искусствѣ", который тоже подчеркиваетъ чувственно-творческій характеръ Ренессанса, служатъ сцены любви животныхъ. Любовныя забавы куръ, утокъ, собакъ, оленей, лошадей, овецъ, козъ, свиней, быковъ чрезвычайно охотно изображались художниками.

Въ итальянскомъ прикладномъ искусствѣ наиболѣе плодовитымъ художникомъ въ области чистой эротики является Агостино Каррачи и его послѣдователи. Каррачи понималъ, по всей вѣроятности, превосходно свое время, такъ какъ его эротическія гравюры были распространены въ огромномъ количествѣ,—намъ то и дѣло приходится наталкиваться на нихъ. Каррачи принадлежитъ къ числу тѣхъ, которые черпаютъ свои мотивы охотнѣе всего съ Олимпа и изображаютъ самыя интимныя стороны жизни его обитателей. Какъ на образецъ его манеры и того изящества, съ которымъ онъ подходитъ къ темѣ, укажемъ въ особенности на его „Туалетъ Венеры". Гравюры Каррачи воспроизводились въ послѣдующіе вѣка очень часто,—такъ великъ и такъ проченъ былъ успѣхъ, выпавшій на ихъ долю.



А. Дюреръ. Искушеніе святого Антонія.

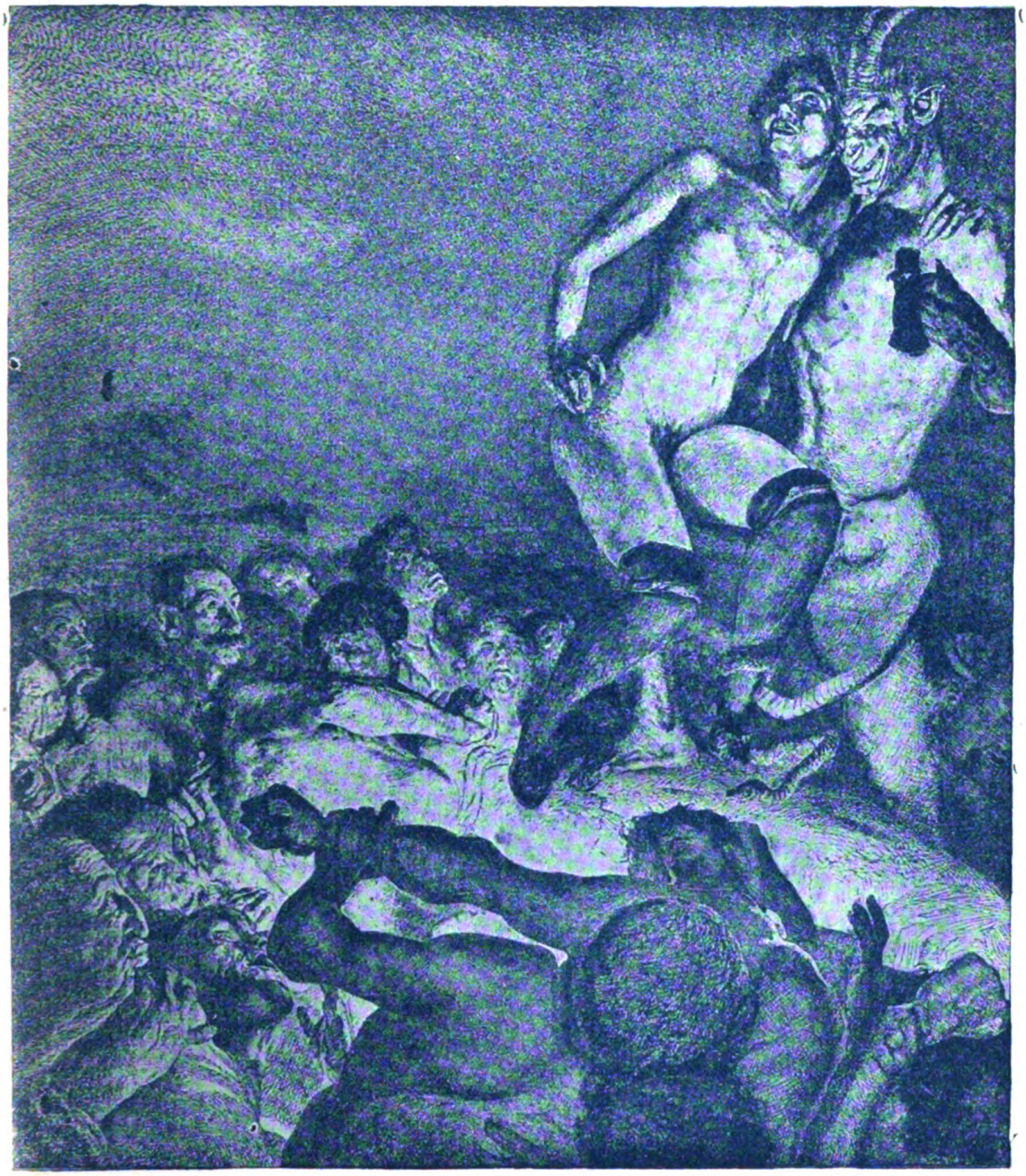
Если богъ Пріапъ былъ давно уже низверженъ съ пьедестала, то все же онъ игралъ въ Ренессанса довольно видную роль. Это вполнѣ естественно, такъ какъ онъ все-таки является наиболѣе яркимъ олицетвореніемъ творческаго принципа. Кромѣ того вмѣстѣ съ культомъ античной древности появились въ эротикѣ и ея символы. Поэтому-то Пріапъ и выступилъ снова на сцену и при томъ, главнымъ образомъ, въ Италіи. Художники очень охотно изображали вакханаліи и въ особенности жертвоприношенія Пріапу. Изображались они частью въ видѣ отдѣльныхъ произведеній, частью въ видѣ иллюстрацій къ книгамъ и книжныхъ заставокъ. Нерѣдко воспроизводились и античныя камеи: въ нихъ особенно часто фигурировалъ Пріапъ. Въ Германіи излюбленной формой изображенія Пріапа былъ мотивъ фонтана. Въ водѣ, которую онъ извергаетъ, и имѣется та чудесная сила, которая дѣлаетъ юнымъ того, кто въ ней искупается. Искушеніе добавить здѣсь Пріапа къ центральной фигурѣ фонтана было чрезвычайно сильно. Въ такой же формѣ находимъ мы изображенія Пріапа и во Франціи.

Въ отношеніи эротики сѣверъ нисколько не уступалъ югу. Чистая эротика справляла свой тріумфъ даже въ твореніяхъ Рубенса и при томъ съ такимъ блескомъ, съ такой силой, какъ нигдѣ. Большинство картинъ Рубенса можно смѣло назвать эротическими оргіями. Вспомнимъ хотя бы его несравненную „Ярмарку“ въ Луврѣ, которая воспроизводитъ всѣ стадіи эротическаго наслажденія. Это чудесное произведеніе есть не что иное, какъ пѣснь пѣсней эротики, возвеличеніе чувственности, какъ стихійной силы жизни. Чтобы достойно сложить эту пѣснь пѣсней. Рубенсъ долженъ былъ изобразить типъ первобытной человѣческой силы, крестьянина. Другой, не менѣе прекрасной картиной является „Празднество Венеры“ въ Вѣнской галлереѣ.

Все творчество Рубенса—это воплощенная чувственность. Чувственность—это пламя, ибо пламя—это жизнь. Но пламя не въ качествѣ всеразрушающей стихіи, а въ качествѣ высшей силы, въ качествѣ могущественнѣйшаго принципа. Творчество Рубенса и есть такое бушующее пламя. И передъ нами оно прежде всего предстаетъ въ образѣ чувственно возбужденныхъ живыхъ существъ. Въ картинахъ

Рубенса чувственное возбужденіе владѣетъ всѣми: и мужчинами, женщинами, и животными, и даже растеніями. Женщины Рубенса только и существуютъ для того, чтобы возбуждать чувственныя желанія, потонуть въ этомъ морѣ красоты женскаго тѣла и осуществить эти желанія. Всѣ онѣ безъ исключенія грандіозные храмы безмѣрнаго сладострастія, храмы, которые достойны того, чтобы въ нихъ постоянно совершались жертвоприношенія любви. Женщины Рубенса не имѣютъ никакого другого назначенія, кромѣ этого, чисто животнаго,—безразлично, будь то крестьянки, знатныя дамы антверпенскаго общества, Діана или же благочестивая Анжелика, обнаженной красотой которой любуется сластолюбивый взглядъ стараго пустынника.

Правда, все это изображается въ самой благородной формѣ, съ тѣмъ величественно героическимъ стилемъ въ существѣ своемъ творческаго вѣка, который возвышаетъ все самое низменное. И поэтому-то половая любовь, даже въ своемъ самомъ грубомъ изображеніи, какъ напримѣръ, на „Ярмаркѣ", представляется всегда святымъ и могущественнымъ закономъ жизни, а никогда не низменной и разслабленной похотью. Грудь — это источникъ человѣческой жизни, она великолѣпнѣйшій символъ здоровья, силы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и красоты. Ея возвеличеніе образуетъ могучій лейтъ мотивъ въ пламенномъ гимнѣ, которымъ является творчество Рубенса. Если все оно есть апоѳеозъ плоти, то въ этихъ рамкахъ красота женской груди для Рубенса самое важное; безконечное число разъ показываетъ онъ ее. Онъ пишетъ женщину только въ томъ возрастѣ, въ которомъ грудь уже развита, онъ пишетъ женщинъ только съ прекрасной грудью. Грудь и красота суть понятія, для Рубенса почти нераздѣльныя. Поэтому-то у всѣхъ его женщинъ, даже у старыхъ, прекрасныя груди. Безконечное число разъ пишетъ Рубенсъ Елену Фурманъ, свою жену, но, въ сущности, пишетъ только ея дивную или, вѣрнѣе, ея рубенсовскую грудь; то же самое и относительно ея сестры Сусанны. Смотрите, смотрите, смотрите, — кажется, восклицаетъ онъ, когда пишетъ свою жену. Онъ точно опьяненный богъ, который самъ не можетъ наглядѣться досыта, великій расточитель, который призываетъ смотрѣть весь міръ.



Грейнеръ. **Публичный торгъ.** (Изъ цикла „О женщинѣ“.)

Джилльрей. Что городъ, то норовъ.

Рубенсъ не стоитъ въ этомъ отношеніи изолированно во Фландріи, все равно какъ Тиціанъ въ Италіи или Флетнеръ въ Германіи. Его сподвижники любятъ, какъ и онъ, массивное женское тѣло, — тѣло рубенсовскихъ женщинъ. Рубенсъ—только наиболѣе высшее завершеніе этой тенденціи. Изъ его творчества вытекаетъ, что рубенсовскій аккордъ былъ аккордомъ эпохи. И прежде всего, что онъ былъ художественной необходимостью времени, обусловленной экономическимъ развитіемъ Фландріи. А такъ какъ это является и въ самомъ дѣлѣ руководящимъ закономъ, то потому-то эта сила и имѣется налицо тамъ, гдѣ вмѣсто людей рѣчь идетъ о животныхъ, о ландшафтѣ или о nature morte. Чувственность, какъ законъ жизни, преисполняетъ собою фламандскія изображенія цвѣтовъ точно такъ же, какъ тѣла пылкихъ мужчинъ и женщинъ, полныхъ сладострастія.

Творчество Рубенса не только воплощаетъ собою художественную идеологію образованныхъ слоевъ населенія, — оно служитъ художественнымъ отраженіемъ воцаренія въ Европѣ княжескаго абсолютизма. Искусство Рубенса столь же роскошно и демонстративно, какъ и этотъ абсолютизмъ. Его-то и символизировалъ и идеологизировалъ Рубенсъ. Рубенсъ воплотилъ обожествленную эротику. А именно богами на землѣ и хотѣли быть представители абсолютизма. Въ собраніяхъ абсолютныхъ монарховъ, главнымъ образомъ, испанскихъ, и сохранялось большинство лучшихъ картинъ Рубенса. Это было по истинѣ самое подходящее мѣсто для нихъ.

Буржуазное искусство въ истинномъ смыслѣ этого слова, отказавшееся отъ заимствованія у античнаго міра и искавшее формъ и идеаловъ въ реальной дѣйствительности, возникло, какъ мы уже говорили выше, въ Голландіи. И здѣсь наиболѣе излюбленнымъ мотивомъ было опять таки чувственно-эротическое содержаніе вещей и явленій.

Конечно, и въ Голландіи привлекались съ этой цѣлью сюжеты изъ библейской исторіи и изъ древности, но здѣсь они настолько очеловѣчивались, что воображенію не приходилось даже переводить классическое явленіе на современный языкъ. Рембрандтъ написалъ „Іосифа и жену Потифара“, но какъ только работа была закончена, въ ней не

осталось и слѣда библейскаго мотива. Она стала попросту изображеніемъ женскаго сласголюбія. Это скорѣе всего портретъ какой-нибудь страстной женщины, жившей неподалеку. Эта женщина знаетъ, что мужчину ничто не обольщаетъ такъ сильно, какъ если женщина говоритъ ему: я хочу. И она самымъ наглымъ образомъ говоритъ, что она хочетъ, тому, на кого палъ ея выборъ. Аналогично обращались художники и съ символическими фигурами, поскольку такія вообще играли теперь еще роль. Діана стала сильной и здоровой голландкой, которая способна задушить въ объятіяхъ Геркулеса, если только онъ сумѣетъ удовлетворить ея страсть. „Прощаніе Адониса“ превратилось въ прощаніе разсудительнаго любовника, который до самаго утра предавался радостямъ любви со своей прекрасной возлюбленной, но который все-таки не забылъ, что если онъ останется еще полчаса, то плохо спящая сосѣдка увидитъ его и скоро вся улица будетъ знать о ихъ любви. Помимо этой трактовки классическихъ мотивовъ въ современномъ духѣ, голландское искусство отказалось вскорѣ и отъ послѣдней тѣни безличности и отвлеченности. Когда буржуазный строй вошелъ въ Голландіи въ свои права, какъ мы уже говорили выше, и соотвѣтственно могуществу экономическихъ силъ, породившихъ его, превратился въ самодержавіе, то искусство достигло такой степени самоувѣренности, что художественнымъ мотивомъ избрало свою же собственную эротику. Чувственность получила право гражданство: она стала олицетворять окружающую живую дѣйствительность. Это художественное зеркало стало тоже вскорѣ великолѣпнымъ и импонирующимъ, хотя эротическій элементъ, который въ немъ отражался, былъ отнюдь не приспособленъ играть какую бы то ни было роль въ салонѣ. Это была неприкрашенная голая откровенность. Люди ѣдятъ въ свое удовольствіе, а не только притрагиваются. Люди любятъ во всю ширь, а не только „балуются“. И всего этого никто и нисколько не стыдится. Наоборотъ, всѣ съ гордостью показываютъ, что у нихъ есть здоровые мускулы, бедра, ляжки, груди. Передъ взглядомъ зрителя проходятъ спальни и купальныя заведенія, въ которыхъ здоровое крѣпкое тѣло голландскихъ женщинъ изображается совершенно обнажен-

нымъ. И раскрывая передъ глазами зрителя эти интимныя вещи, голландцы невидимымъ шрифтомъ подписывали подъ каждой картиной, что они люди, въ жилахъ которыхъ течетъ горячая кровь, что они могутъ цѣловать и хотятъ, чтобы ихъ цѣловали, и что ихъ женщины нуждаются въ росѣ любви, все равно, какъ голландскіе тучные луга въ дождѣ.

И снова нужно повторить: все это велико и возвышенно. Это точно принявшая формы стихійная сила: голландскіе реалисты изображаютъ боговъ и богинь по своему подобію, превращаютъ Венеру и Діану въ голландокъ съ широкими бедрами и пышною грудью,—это велико, велико потому, что тутъ превалируетъ не похотливое сластолюбіе, а живой творческій принципъ...

Ко времени смерти Рембрандта и Франца Гальса буржуазный міръ повсюду стоялъ уже на твердой почвѣ; экономическій принципъ, на которомъ онъ зиждился, повсюду одержалъ блистательную побѣду. Но міръ этотъ вступилъ теперь какъ бы въ періодъ упадка. Логика фактовъ рушилась о недостаточно развившуюся и недостаточно зрѣлую дѣйствительность. Получившаяся такимъ образомъ констелляція повела къ воцаренію абсолютной монархіи, а тѣмъ самымъ, согласно выше очерченнымъ законамъ, должна была наступить совершенно новая, въ корнѣ своемъ иная эпоха искусства, которой и пришлось смѣнить Ренессансъ.

* * *

Рококо. Политическая логика того факта, что въ 15, 16 и 17 столѣтія повсюду мѣсто феодальнаго хозяйства заняло денежное, должна была бы привести къ прочному господству буржуазіи. Но до этого дѣло не дошло, потому что феодальное сопротивленіе было еще достаточно сильно, а силы буржуазіи еще слабы для того, чтобы использовать политическую силу королевской власти исключительно въ интересахъ новыхъ экономическихъ силъ. Въ этомъ-то и заключалась вышеупомянутая, недостаточно развившаяся и зрѣлая дѣйствительность. Такая историческая ситуація неминуемо влекла за собой общую духовную реакцію. И реакція эта вырази-

лась въ томъ, что эмансипировавшіяся силы, превосходившія самообладаніе и самоотреченіе человѣка, завели его на торную дорогу мистимизма. Эта жизненная философія возникла изъ мнимаго крушенія духа новаго времени, появившагося на сцену въ 15 и 16 столѣтіяхъ. Человѣчество стало чувствовать себя все болѣе и болѣе старымъ. Однако, на самомъ дѣлѣ это чувство старости испытывалось лишь потому, что человѣкъ былъ безсиленъ довести послѣдовательно до конца начатое дѣло. Въ сферѣ чувственности банкротство логики историческаго развитія выразилось въ томъ, что мѣсто здоровой чувственности Ренессанса заняла чувственность истерическая. Истеричности же соотвѣтствуетъ всегда извращенность, и потому вполнѣ понятно, что въ изображеніи эротическихъ мотивовъ искусство искало преимущественно такого матеріала, въ которомъ имѣлись элементы извращенности или который можно было толковать въ этомъ духѣ.

Образцомъ такихъ мотивовъ можетъ служить, напримѣръ, тема „Лотъ и его дочери". Это мотивъ кровосмѣшенія, и характерно, что онъ сталъ излюбленнымъ художественнымъ мотивомъ эпохи. Извращенностью проникнуто, далѣе, сластолюбивая влюбленность монаха въ Мадонну; извращенная и истерическая влюбленность монахинь въ Христа. Даже такія проявленія экстаза, какъ пламенное лобызаніе кающейся Магдалиной креста, представляютъ собою лишь эротическія оргіи истерической фантазіи. Все это изображалось теперь. Однако, какъ мы уже упоминали, искусство не довольствовалось однимъ лишь выборомъ извращенныхъ мотивовъ, но придавало характеръ извращенности и многимъ другимъ. Мотивъ „Іосифъ и жена Потифара" сталъ теперь похотливымъ желаніемъ сластолюбивой старой женщины соблазнить „дѣвственнаго" юношу. Мотивъ „Купающаяся Сусанна и старцы" пересталъ быть изображеніемъ эротическаго любопытства, а превратился въ отвратительную похоть безсильной старости.

Къ извращенности примыкаетъ вплотную и жестокость. Жестокость не только по отношенію къ другимъ, но и къ самому себѣ. Человѣкъ хотѣлъ тяжко искупить свои грѣхи и постоянно казнилъ самого себя. Между тѣмъ такое само-

СОВРЕМЕННАЯ СУСАННА.

Французская литографія по картинѣ ле-Пуатевено.

бичеваніе есть не что иное какъ болѣзненное повышеніе сладострастія, и если искусство останавливается теперь зачастую на страшномъ мотивѣ Агаты, то это служитъ лишь соотвѣтствующимъ художественнымъ отраженіемъ эротическаго пароксизма дѣйствительности.

Теченіе это охватило искусство повсюду, какъ только изсякли экономическія движущія силы Ренессанса. Апогея своего оно необходимо должно было достичь въ той странѣ, въ которой согласно общему историко-экономическому развитію это состояніе воцарилось раньше, чѣмъ гдѣ-либо, и вылилось въ наиболѣе опредѣленныя и ясныя формы. Такой страной была, конечно, Испанія. Рибера и Мурильо—вотъ громкія имена испанскаго искусства этой эпохи контръ-реформаціи; и, дѣйствительно, оба они во всемъ своемъ творчествѣ воплощаютъ въ конечномъ счетѣ не что иное, какъ властно появившійся на сцену мистицизмъ и безусловно извращенную чувственность.

Политико-экономическое развитіе завершилось, какъ намъ извѣстно, пышнымъ разсвѣтомъ неограниченнаго монархическаго абсолютизма. Послѣдній воцарился постепенно всюду, но, благодаря переходу мірового господства отъ Испаніи къ Франціи, наиболѣе опродѣленныя формы онъ принялъ въ послѣдней. Тенденціямъ этого развитія соотвѣтствовали послѣдовательно художественныя формы Барокка и Рококо. Если Бароккъ представляетъ собою художественное отраженіе періода расцвѣта абсолютной монархіи, то Рококо отражаетъ тѣ противорѣчивыя силы, которыя обусловили упадокъ и окончательную гибель княжескаго абсолютизма.

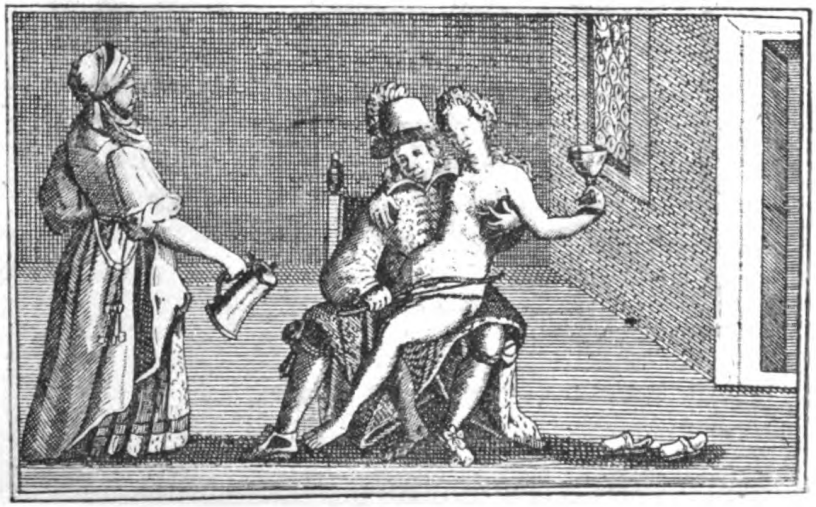
Неограниченная единичная власть и неограниченное право распоряженія всѣми экономическими источниками государства необходимо должны привести ихъ носителя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и тотъ классъ, который, съ одной стороны, зависимъ отъ него, съ другой же, пользуется его особымъ покровительствомъ, къ неограниченному, а впослѣдствіи и къ разнузданному наслажденію жизнью. Таковъ неумолимый историческій рокъ; какіе именно факторы обусловили это, мы увидимъ ниже въ соотвѣтствующей главѣ второй части. Такъ какъ, однако, повторяемъ еще разъ, кульминаціонная точка всякаго наслажденія коренится всегда въ радостяхъ

сладострастія, то отсюда слѣдуетъ, что искусство, отражающее такую эпоху, должно быть всецѣло и исключительно эротическимъ. Таково именно Рококо. Рококо во всѣхъ своихъ проявленіяхъ эротично. Но оно именно оконкретизированная эротика наслажденія, а не созиданія. Рококо, какъ форма, отличается, несомнѣнно, чарующей обольстительной граціей. Это тоже вполнѣ естественно, такъ какъ жажда наслажденія не знала никакихъ преградъ и стремленіе превратить жизнь въ нескончаемый рядъ наслажденій могло быть осуществлено въ полной мѣрѣ. Это единственное въ исторіи человѣчества торжество и господство наслажденія жизнью и обусловило появленіе единственнаго въ своемъ родѣ искусства Рококо, въ которомъ все представляется отраженіемъ этой тенденціи. Но если мы и восхищаемся художественнымъ изяществомъ и граціей Рококо, то все же оцѣнка его приводитъ насъ къ совершенно другимъ заключеніямъ, чѣмъ оцѣнка искусства Ренессанса. Во главу угла мы должны ставить здѣсь силы, которыя вызвали и обусловили собой Рококо. Эротическія произведенія Рококо могутъ вызывать въ насъ восхищеніе, но они никогда не будутъ включены въ горделивую культурную сокровищницу человѣчества, которая невольно вселяетъ чувство собственнаго достоинства въ каждаго здороваго человѣка. Ибо силы, породившія Рококо, не вели человѣчество впередъ и въ высь; то не были могучія силы, неудержимо влекущія все впередъ и впередъ, то была утонченная жажда наслажденій, которая въ общественной жизни всегда неминуемо влечетъ въ топкое болото. Если свобода Ренессанса дала возможность Рубенсу возвысить объятіе двухъ влюбленныхъ до степени документа избытка человѣческихъ силъ, то въ 18 вѣкѣ изъ того же мотива Бодуэнъ сдѣлалъ художественную игрушку, въ которой высокое художественное дарованіе подчинено низменному пониманію чувственности. Такъ какъ, однако, общественное бытіе образуетъ и опредѣляетъ форму и содержаніе всего искусства, то характерное для Бодуэна должно было стать стереотипнымъ явленіемъ для всего искусства Рококо. Все должно было превратиться въ игривое и утонченное наслажденіе. Такъ оно и было. Это подтверждаетъ изслѣдованіе каждаго отдѣльнаго мотива,

каждаго отдѣльнаго художника. Возьмемъ, напримѣръ, мотивъ Магдалины. Для Тиціана кающаяся Магдалина была мотивомъ, дававшимъ возможность сообщить этому переживанію героическій характеръ; въ періодъ контръ-реформаціи она была мотивомъ самобичущей истеріи; въ галантномъ же искусствѣ 18 вѣка она стала ничѣмъ инымъ, какъ дѣвой, окруженной флеромъ пикантности и только что посвященной въ мистерію любви. Покаяніе грѣшницы 18 вѣка сводится всего лишь къ страху передъ возможными послѣдствіями, поэтому она въ то же время предается и сладостнымъ воспоминаніямъ. Но несмотря на все это, она все же красива. Другимъ характернымъ мотивомъ игриво-рафинированнаго пониманія эротики въ искусствѣ Рококо служитъ излюбленная тема тайнаго подглядыванія интимныхъ сторонъ жизни. Высшая форма чувственной испорченности, подглядываніе интимныхъ сторонъ жизни другого человѣка и прежде всего, конечно, тайнъ его любовныхъ приключеній, считалось у представителей тогдашней эпохи высшимъ наслажденіемъ. Безучастный зритель, которымъ нерѣдко является и женщина, служитъ художественнымъ олицетвореніемъ этой испорченности; во второй половинѣ 18 столѣтія это одинъ изъ преимущественныхъ мотивовъ галантнаго искусства. Если при этомъ рѣчь шла о подглядываніи женщины при туалетѣ, во время купанія или при пользованіи клизмой (наиболѣе излюбленный сюжетъ), то утонченность изображенія увеличивается еще болѣе тѣмъ, что художникъ весьма искусно даетъ понять, что женщина сама знаетъ о такомъ подглядываніи. Само собой разумѣется, что она не показываетъ и виду, что знаетъ объ этомъ, Но тѣмъ, что она все время принимаетъ самыя соблазнительныя позы, тѣмъ, что она сама старается продлить время, художникъ и обнаруживаетъ ея сочувствіе; ей, очевидно, доставляетъ самой огромное удовольствіе сознавать, что на нее смотрятъ. Если это скорѣе представляется намъ фальсификаціей жизни, чѣмъ живой дѣйствительностью, то натура женщины 18 столѣтія передана здѣсь во всякомъ случаѣ правдиво. Дамы 18 вѣка всегда чувствовали себя на сценѣ, всегда „играли“ и, навѣрное, были бы очень огорчены, если бы на этомъ спектаклѣ отсутствовала публика.

Изображеніе женщины въ искусствѣ Рококо носитъ безусловный и исключительный эротическій характеръ. Эпоха считала женщину только „объектомъ наслажденія“, искусство изображало ее эротическимъ лакомымъ кусочкомъ, безразлично была ли то маркиза или простая крестьянка, безразлично, въ портретной или въ жанровой живописи. Дѣлалось это самымъ различнымъ образомъ. Чаще всего женщина изображалась въ ситуаціяхъ, которыя необходимо должны были направить мысли зрителя на любовныя радости; пикантно задрапированная постель подъ балдахиномъ виднѣется на заднемъ фонѣ десятковъ произведеній того времени. Если нѣтъ постели, то изображено во всякомъ случаѣ какое-нибудь укромное мѣстечко, которое „словно создано“ для любви. Еще характернѣе типичная поза женщины. Сидитъ ли женщина на картинѣ или стоитъ, грезитъ ли она или спитъ,—всегда поза, приданная ей художникомъ, представляетъ собой наудобнѣйшую возможность для мужчины попытаться добиться у нея конкретныхъ доказательствъ благосклонности или по крайней мѣрѣ отважиться на умѣлое нападеніе или ласку. Она всегда какъ бы въ ожиданіи этого момента,—онъ можетъ притти! онъ придетъ! онъ долженъ притти!—и всегда поза ея—поза женщины, готовой уступить нѣжному натиску возлюбленнаго, поза, въ которую мужчина долженъ повергнуть женщину, чтобы достичь осуществленія своего пламеннаго желанія. Это ея „авансъ“ мужчинѣ, въ этомъ выражается ея готовность: будь смѣлымъ! Иными словами: женщина изображается всегда готовой и согласной на утѣхи любви. Эта готовность сквозитъ и въ чертахъ ея лица. Таково рафинированное пониманіе женщины 18 вѣка въ искусствѣ Рококо. Послѣдствіемъ такой утонченности является и то, что изображаемая искусствомъ женщина всякаго возраста манитъ къ любви; уже дѣвушкамъ въ самомъ раннемъ возрастѣ художники придаютъ ту округлость формъ, которая способна пробудить чувственное желаніе. Понятно, что въ такихъ рамкахъ соотвѣтственно долженъ изображаться и мужчина. Если высшей и единственной цѣлью женщины служатъ радости любви, то и задачей мужчины является ея совращеніе, и притомъ тоже начиная съ самаго ранняго возраста. Уже и маль-

L'amour à l'Epreuve. (По картинѣ Буше).



Эротическая каррикатура.

Галантно-сатирическая гравюра.

Развратный старикъ.

чикъ не думаетъ ни о чемъ другомъ, кромѣ какъ только объ этомъ. Онъ не карабкается на деревья и изгороди,— нѣтъ, онъ играетъ съ грудью прелестной женщины или предается съ ней любовнымъ утѣхамъ. И все лишь потому, что чувственность 18 столѣтія есть не проявленіе силъ, которая требуетъ зрѣлости, а лишь наслажденіе и игра.

Правящіе классы стараго режима жили исключительно наслажденіемъ и только наслажденіемъ считали эротическое проявленіе жизни. Наслажденіе, удовольствіе можно произвольно продлить, произвольно замедлить, произвольно разбить на нѣсколько стадій. Эротическая развращенность этого времени расширяла кругъ чувственныхъ наслажденій до безконечности. Благодаря этому въ искусствѣ появилась новая и тоже весьма характерная варіація эротики. Если въ драмѣ имѣется одинъ пунктъ, къ которому сводится вся завязка и развязка, то наслажденіе можетъ имѣть такихъ высшихъ кульминаціонныхъ точекъ и десять, и пятнадцать, и сто. И искусство той эпохи должно было вполнѣ логично служить лишь иллюстраціей къ такой рафинированности наслажденія. Эротическіе романы 18 вѣка разлагали эротическія наслажденія на ихъ составныя части и описывали каждую изъ нихъ съ мельчайшими подробностямм. Фабула романа, даже если она тянется нѣсколько мѣсяцевъ, занимаетъ пятьдесятъ страницъ, описаніе же эротической сцены, которая въ дѣйствительности длится, можетъ быть, не больше часа, занимаетъ сто страницъ. Точно такое же явленіе мы наблюдаемъ и въ живописи. Это и привело къ появленію цѣлыхъ серій картинъ. Каждая эротическая сцена изображалась на двухъ или трехъ, а иногда даже и на большемъ количествѣ послѣдовательныхъ картинъ. Картины эти иллюстрировали „лѣстницу сладострастія". Каждая изъ этихъ картинъ прямо говоритъ о томъ, что ея единственной цѣлью служитъ какъ можно дольше продлить наслажденіе. Смѣлый воплотитель вѣчнаго закона жизни, какимъ былъ художникъ Ренессанса, сталъ въ Рококо панегиристомъ и поклонникомъ чисто животнаго элемента въ любви. Божествомъ стало орудіе, а не сила, движущая имъ. И поэтому-то искусство Рококо употребляло всѣ свои усилія на изображеніе чисто физическаго момента. То, что служитъ для обоихъ

половъ лишь объектомъ жертвоприношенія любви, стало для нихъ фетишемъ. И тысячи алтарей воздвигло искусство этому фетишу. Не было ни одного эротическаго наслажденія, которому бы художники не пѣли тысячеголосыхъ гимновъ,—ни одно художественное изображеніе человѣческаго тѣла не было ничѣмъ инымъ, какъ однимъ только орудіемъ сладострастія. Никогда и нигдѣ мужчина и женщина не изображались иначе, какъ въ „галантномъ“ видѣ. Не было ни одной картины безъ эротическаго элемента, даже на самыхъ строгихъ изъ нихъ можно найти гдѣ-нибудь въ уголкѣ какой-нибудь эротическій мотивъ. Олимпія крѣпко прижималась къ Зевсу, Зевсъ держалъ рукой грудь Олимпіи, и вдобавокъ и Зевсъ, и Юнона, и Марсъ, и Венера,—всѣ превратились въ представителей современнаго общества; это былъ опять таки элементъ рафинированности, который производилъ наиболѣе пикантное впечатлѣніе на воображеніе зрителя. То извѣстная маркиза А. или не менѣе извѣстная герцогиня Б., которыхъ можно каждый день встрѣтить на пути въ Версаль, что даетъ на картинѣ своему поклоннику вкусить плодъ познанія или же на другой картинѣ такъ умѣетъ, несмотря на всю невинность, сѣсть на скамьѣ въ аллеѣ парка, что кавалеръ ея можетъ при желаніи лицезрѣть всѣ ея скрытыя прелести и т. п.

Пріапъ, съ которымъ мы снова встрѣчаемся въ искусствѣ Рококо, изображался тоже въ соотвѣтственно рафинированно-похотливой формѣ. Послѣдніе слѣды того, что дѣлало его символомъ творческаго элемента, исчезли. Онъ сталъ единственно и исключительно орудіемъ наслажденія. За его изображеніемъ въ 18 вѣкѣ кроются всегда грязныя, извращенныя мысли. Онъ изображался всегда въ образѣ безстыднаго развратника, который на самомъ развращенномъ языкѣ говорилъ съ женщинами и получалъ отъ нихъ не менѣе „красочные“ отвѣты.

Если искусство Рококо заимствовало эротическіе мотивы изъ библіи,—заимствовало оно исключительно эротическіе,—то всегда лишь такіе, которые соотвѣтствовали общей развращенности. Господствующей развращенности представлялось, напримѣръ, особенно пикантнымъ, если супруги сами приводятъ другъ къ другу любовника или любовницу. Со-

отвѣтствующимъ эротическимъ сюжетомъ изъ библіи служилъ разсказъ о томъ, какъ Сара приводитъ на ложе къ мужу прекрасную Агарь. Въ равной мѣрѣ и другіе мотивы варьировались въ духѣ общей развращенности.

Само собой разумѣется, дѣло не могло ограничиваться въ эту эпоху одними лишь намеками, какъ бы смѣлы и прозрачны они ни были; искусство должно было рѣшиться на

Любопытный
(Галантно-сатирическая гравюра).

конкретное изображеніе самыхъ смѣлыхъ мотивовъ. Другими словами: изображенія самаго кочечнаго пункта сладострастія, чисто техническаго акта должно было стать главнѣйшимъ объектомъ эротическаго искусства. И, дѣйствительно, въ числѣ художниковъ, посвящавшихъ этому свои силы, мы находимъ почти всѣхъ значительныхъ представителей искусства того времени. Извѣстнѣйшіе мастера той

эпохи, Ватто, Буше, Бодуэнъ, Ланкре, Фрагонаръ и др словомъ всѣ безъ исключенія писали чисто эротическіе картины по заказу богатыхъ либертиновъ. За цѣлый рядъ лѣтъ намъ удалось познакомиться съ множествомъ такихъ произведеній; среди нихъ встрѣчаются нерѣдко шедевры перваго ранга,—произведенія, выписанныя съ тою же детализаціей вплоть до послѣдняго мазка кисти, какъ и извѣстнѣйшія въ настоящее время картины этихъ художниковъ. Въ нихъ раскрывается передъ нами обильнѣйшій репертуаръ эротики. Здѣсь изображены всѣ укромные уголки и всѣ алтари любви, всѣ умѣло использованные моменты, всѣ стадіи и утонченности сладострастія, всѣ фантазіи и всѣ комбинаціи: маркиза, которую аббатъ застигаетъ въ весьма пикантномъ видѣ, графиня, которая утоляетъ жаръ своей страсти въ объятіяхъ деревенскаго парня, владѣтельница замка, которая уступаетъ пылкимъ желаніямъ гостя, пробравшагося ночью въ супружескую спальню и твердо убѣжденнаго, что мужъ не проснется и т. п. Репертуаръ этотъ не только обиленъ, но положительно неисчерпаемъ. Въ качествѣ примѣра укажемъ на двѣ картины Буше, которыя, какъ мы упоминали уже выше, относятся къ той большой серіи картинъ, которую Буше написалъ по приказанію Людовика XV для будуара маркизы Помпадуръ. Само собой разумѣется, что въ этихъ картинахъ нѣтъ недостатка и въ изображеніи законной любви. Чрезвычайно характерно, однако, какъ къ ней относятся и въ какомъ видѣ ее изображаютъ. Наиболѣе излюбленными мотивами художественнаго изображенія супружеской любви были посвященіе молодой новобрачной въ мистеріи супружескаго ложа и изображеніе неутолимой страсти молодой женщины, настойчиво требующей повторенія утѣхъ Гименея. Но эти мотивы не изображаются съ возвышенной точки зрѣнія, но изображаются съ прекрасной наивностью и деликатностью всегда лишь съ точки зрѣнія пикантнаго наслажденія.

Прикладное искусство, которое служитъ главнымъ образомъ цѣлямъ массоваго воспроизведенія, нисколько не скромнѣе,—наоборотъ, здѣсь эротика справляетъ свою наиболѣе бурную оргію. И если случайно изображалось что-нибудь невинное, то художникъ спѣшилъ тотчасъ же соотвѣтствую-

щимъ текстомъ восполнить пробѣлъ. Такимъ способомъ нерѣдко самому невинному мотиву придавали пряную пикантность. Достаточно одного примѣра, чтобы пояснить это. Въ одномъ циклѣ, изображающемъ четыре стихіи, пламя, воздуха, воду и землю, одна изъ гравюръ, символизирующая воду, изображаетъ молоденькую дѣвушку, погрузившую ноги въ фонтанъ. Гравюра эта сама по себѣ вполнѣ нравственная; и лицо, и одежда дѣвушки очень скромны, она показываетъ только свои голыя ножки. Но это не соотвѣтствовало духу времени, и пояснительный текстъ до нѣкоторой степени исправилъ ошибку художника. Текстъ этотъ гласитъ:

L'eau.

Envain l'amour cruel qui cause ses desirs
Lui fait chercher près de cette fontaine,
De quoi satisfaire à sa peine
Une autre eau seule peut appaiser ses soupirs.

Нужно согласиться, что самый безпристрастный зритель, прочтя этотъ текстъ, совершенно другими глазами взглянетъ на самую гравюру; сластолюбивый смѣшокъ со стороны зрителя вполнѣ обезпеченъ. При этомъ повторяемъ, что это далеко не единичный случай,—наоборотъ, такой способъ „толкованія“ художественныхъ сюжетовъ былъ чрезвычайно распространенъ.

Въ заключеніе нужно упомянуть о самой богатой отрасли искусства этого времени: объ эротически иллюстрированной книгѣ,—объ эротически иллюстрированныхъ романахъ и собраніяхъ стихотвореній. 18 вѣкъ—вѣкъ пышнаго расцвѣта эротической книги, и, само собой разумѣется, и текстъ и иллюстрація соперничаютъ другъ съ другомъ въ эротической откровенности. Никогда раньше и никогда впослѣдствіи не было такого обилія эротической литературы. Въ эротической книгѣ цѣль эротическаго искусства этой эпохи, служить средствомъ обольщенія и совращенія, проявляется ярче всего. Поэтому-то такія книжныя рѣдкости и покупа-

лись всѣми богатыми, нерѣдко и дамами. Эротическія книги лежали въ каждомъ будуарѣ, на каждомъ туалетномъ столикѣ,—достойное времяпрепровожденіе въ немногіе и недолгіе промежутки между реальными проявленіями галантности. Даже въ эти вынужденные промежутки никто не хотѣлъ лишать себя удовольствія.

Все сказанное въ цѣломъ своемъ подтверждаютъ то, что мы говорили въ началѣ этого отдѣла относительно искусства Рококо: искусство было въ эту эпоху послушнымъ слугой самыхъ низменныхъ страстей. Но оно должно было стать таковымъ,—должно было въ силу законовъ, опредѣляющихъ и содержаніе и формы искусства,

* * *

Заключеніе. Великая французская революція весьма интенсивно продолжила этотъ процессъ распада, такъ что въ концѣ концовъ всѣ прежнія нормы утратили всякое значеніе и цѣломудріе до брака, супружеская вѣрность и т. п. стали положительно смѣшными понятіями. И при томъ распадъ этотъ совершался съ тѣмъ большею силой, чѣмъ глубже взрыхляла революція почву общества. Но это былъ все же послѣдній хаосъ, — онъ предшествовалъ возрожденію новаго порядка. Новый классъ, призванный къ господству, буржуазія, давно уже появилась на сцену и въ литературѣ своей выставила сложные кодексы, въ которыхъ изложила свою мораль, соотвѣтствующую ея интересамъ. Оздоровленіе и регенерація человѣчества были предпосылками для той исторической задачи, которую должна была разрѣшить буржуазія. Поэтому-то и интересы господства и просто напросто жизненные интересы буржуазіи требовали новой нравственности. Въ области половыхъ отношеній они требовали цѣломудрія женщины до брака и вѣрности обѣихъ сторонъ въ бракѣ; въ связи съ этимъ они требовали и вообще болѣе серьезнаго отношенія къ браку и къ семьѣ. Женщина должна была снова сдѣлаться матерью и въ противоположность матерямъ стараго режима должна была сама кормить и сама воспитывать своихъ дѣтей. Зеркало этихъ тенденцій въ ис-

кусствѣ должно было превратить въ моральную проповѣдь какъ эти, такъ и другія духовныя проявленія ранней юности современной буржуазіи. Въ лицѣ художниковъ Шардена и Греза это требованіе осуществилось нагляднѣе всего. Произведенія этихъ мастеровъ представляютъ собой весьма конкретное отраженіе буржуазіи, стремящейся достичь и политическаго господства. Мотивами ихъ творчества служатъ главнымъ образомъ семейныя добродѣтели.

До того чудеснаго перерожденія общества, о которомъ мечтала буржуазія въ гордые и творческіе дни своей ранней молодости, дѣло такъ никогда и не дошло. Да и не могло, впрочемъ, дойти, согласно экономическимъ силамъ и интересамъ, обусловливающимъ ея сущность и ея господство. Но если мы и вплоть до настоящаго времени не достигли такого перерожденія общества, то все же одно мы можемъ сказать съ полной увѣренностью: мы на несомнѣнно вѣрномъ и правильномъ пути къ такому перерожденію. Правда, въ настоящее время буржуазное развитіе всюду обнаруживаетъ нисходящую тенденцію, правда, буржуазный духъ терпитъ теперь одно пораженіе за другимъ, одно позорнѣе другого,—пораженія, при которыхъ рушатся и гибнутъ послѣдніе изъ идеаловъ буржуазіи. Но вѣдь это именно и служитъ однимъ изъ вѣрнѣйшихъ показателей близкаго переворота. Ибо до сихъ поръ еще незыблема та вѣчная историческая истина, что быстро совершающійся распадъ прежнихъ политическихъ идеаловъ господствующаго класса всегда является свидѣтельствомъ того, что въ нѣдрахъ человѣческаго общества бродятъ новыя силы, которые неудержимо повлекутъ къ новому восходящему развитію. Переживаніе такихъ періодовъ несомнѣнно очень мучительно, и для современниковъ они терпимы лишь благодаря той возвышающей духъ исторической логики, которую они обнаруживаютъ.

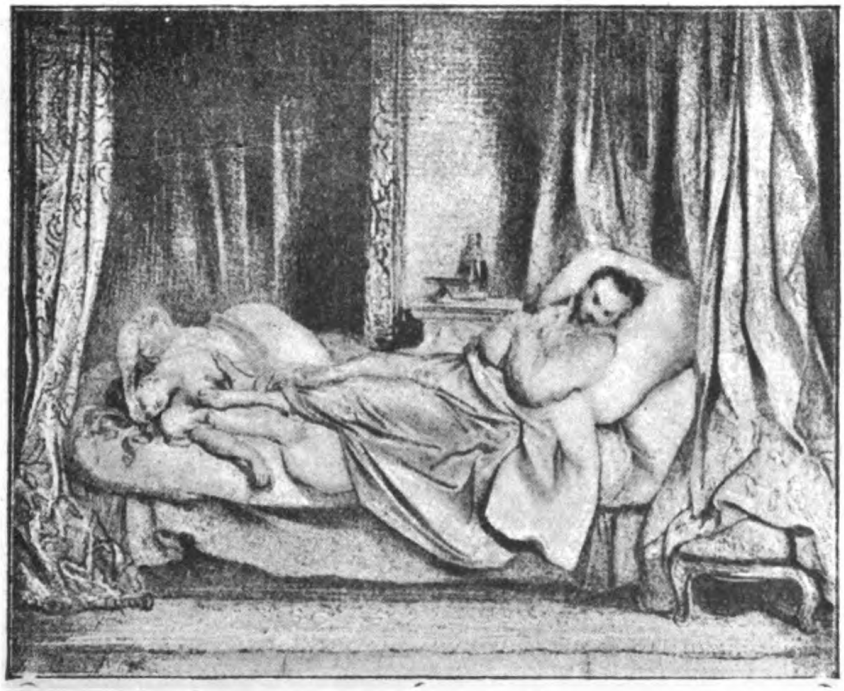
* * *

Разсматривая путь, пройденный историческимъ развитіемъ отъ эпохи абсолютизма до нашихъ дней, мы замѣчаемъ, что въ конечномъ счетѣ путь этотъ все-таки поднимается вверхъ.

Поднимается, несмотря на постоянныя отклоненія, несмотря на безконечныя трясины и болота, черезъ которыя онъ ведетъ. А болотъ этихъ много, очень много. Если мы станемъ искать ихъ наиболѣе яркихъ художественныхъ отраженій, то скорѣе всего найдемъ ихъ въ искусствѣ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, въ которыхъ весьма сомнительный ароматъ второй французской имперіи создалъ себѣ достойныя формы въ искусствѣ. Укажемъ хотя бы на произвеаенія Кабанеля, Бугеро, Виртца и другихъ. Въ германскомъ искусствѣ аналогичными произведеніями были плоды творчества Вильгельма Каульбаха и его школы. Въ творчествѣ Каульбаха нашла себѣ классическое выраженіе та буржуазная благопристойность, которая оффиціально служитъ высшимъ добродѣтелямъ и „вѣчнымъ идеаламъ", въ задней же комнатѣ похотливо ржетъ надъ скабрезностями.

Тѣмъ не менѣе все это лишь тягостныя интермедіи, отдѣляющія прошлое и настоящее отъ новой эпохи. Эта новая эпоха началась вмѣстѣ съ развитіемъ крупной промышленности и крупнаго капитала. И если мы въ обоихъ этихъ результатахъ имѣемъ право видѣть не болѣе, какъ первый актъ совершающейся на нашихъ глазахъ великой исторической драмы, въ которой узелъ еще только завязывается, то все же уже и въ этомъ первомъ актѣ сдѣлано много подготовительныхъ работъ. Развитіе промышленности внесло существенныя поправки во всѣ моральныя нормы,—массовое скопленіе людей въ крупныхъ центрахъ и на фабрикахъ создало новыя условія жизни, новыя формы сознанія и соотвѣтственно съ этимъ и новую идеологію. Новыя желанія пробудились въ груди человѣчества и, что самое существенное: новыя экономическія основы общественной жизни создали одновременно и мостъ, по которому эти желанія изъ царства утопіи перешли въ область достижимой дѣйствительности: право каждаго человѣка не только на жизнь, но и на полную жизнь. Такая перемѣна отразилась, конечно, и на искусствѣ. Чувственность должна была снова дойти до сознанія, какъ творческій принципъ, должна была, далѣе, образовать новыя, болѣе чистыя и болѣе возвышенныя понятія человѣческой красоты, представленія, которыя

Двѣ клѣтки. (Галантно-сатирическая гравюра).



L'indiscrète. **L'indiscret.**

(Галантно-сатирическія изображенія на табакеркахъ).

Вдовушка. (Англ. гал.-сат. гравюра).

достойны занять мѣсто подлѣ высшихъ цѣлей и задачъ жизни.

Такова, конечно, только общая основная тенденція. Ибо совершенно неизбѣжно въ искусствѣ отражается сложная многогранность современности, обиліе формъ и пестрая вереница другъ друга смѣняющихъ и вновь образующихся формъ общественной организаціи,—что, какъ извѣстно, никогда не наблюдается въ такомъ повышенномъ масштабѣ, какъ именно въ революціонныя эпохи. Рафинированныя и гнилыя плоды растутъ рука объ руку съ прямыми здоровыми побѣгами, которыя соотвѣтствуютъ наступленію новаго времени. Нужно быть совершенно слѣпымъ, чтобы не замѣтить, что въ настоящее время художники, которые въ жизни идутъ рука объ руку, въ искусствѣ раздѣлены другъ отъ друга цѣлыми мірами. Возьмемъ хотя бы съ одной стороны Бердслея и его послѣдователей и, съ другой, такихъ, какъ Максъ Клингеръ, Слефогтъ, Роденъ и другихъ. Бердслей, у котораго почти каждая линія дышетъ безусловно извращенной чувственностью, классически доказываетъ, съ какой утонченностью погибающій міръ умѣетъ еще воплощать вѣчныя идеи. Конечно, его искусство—это проявленіе самаго развитаго вкуса и даже обаятельной красоты. Но за идеальнѣйшимъ вкусомъ, который сквозитъ въ его творчествѣ, мы видимъ, что въ его твореніяхъ воплотилась физическая импотенція общественной культуры, въ которой все творческое медленно угасло.

То, однако, что за то новое, что ждетъ насъ въ будущемъ, мы не должны будемъ вовсе платить красотой, доказываютъ имена, противопоставленныя нами Бердслею. Вспомнимъ дивныя творенія Клингера, Слефогта, — наиболѣе сильнаго и здороваго германскаго художника за долгое, долгое время,—и Родена. И въ этихъ произведеніяхъ все преисполнено чувственностью, но той чувственностью, которая поетъ гимнъ силѣ и созиданію. Таковы тенденціи, указывающія ясно на наступленіе новой эпохи. Въ нихъ ясно обнаруживается, что вновь входитъ въ міръ возвышенная красота античнаго міра, но мало того: въ нихъ обнаруживается и то, что грядущая красота въ своихъ законченныхъ очертаніяхъ безконечно превзойдетъ эту античную

красоту. Ибо въ то время, какъ послѣдняя была лишь высшей животной формой, новая красота будетъ преисполнена богатымъ, грандіознымъ духовно-психическимъ содержаніемъ, всей суммой духовныхъ завоеваній культурнаго человѣчества. Это и будетъ, по всей вѣроятности, существомъ новаго Ренессанса, который, правда, наступитъ не раньше, чѣмъ тягостная заря человѣчества, которую мы переживаемъ еще и теперь, смѣнится яркимъ, сіяющимъ днемъ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Эротическій элементъ въ каррикатурѣ.

Купающаяся красавица.

Преобладаніе каррикатурнаго элемента во всѣхъ эротическихъ изображеніяхъ.

Если мы признаемъ, что эротика служитъ основой всей органической, а потому и всей сознательной жизни, то намъ не придется отдѣльно доказывать еще и то, почему она играетъ столь видную роль и въ каррикатурѣ, будь то какъ средство повышенія впечатлѣнія или же непосредственный объектъ каррикатурнаго изображенія. Было бы положительно неестественно, если бы въ той области общественнаго мнѣнія, гдѣ условностямъ дѣлаются лишь самыя незначительныя уступки, гдѣ по преимуществу царитъ жаргонъ улицы и ея аргументація, если бы въ этой области эротика не играла выдающейся роли. Столь же естественнымъ представляется, однако, также и то, что большинство эротическихъ изображеній вообще носятъ отпечатокъ каррикатурности, что даже вопреки желаніямъ автора большинство всякаго рода эротическихъ произведеній можно разсматривать, какъ каррикатуры и что, наконецъ, ни въ одной области каррикатура не господствуетъ въ такомъ масштабѣ, какъ именно здѣсь. Это относится какъ къ литературѣ, такъ и къ изобразительнымъ искусствамъ. Мы считаемъ, однако, необходимымъ остановиться нѣсколько подробнѣе на нашемъ послѣднемъ положеніи, на томъ, что большинство эротическихъ произведеній само по себѣ склоняется въ сторону каррикатурности.

Понятіе каррикатуры здѣсь, конечно, чисто техническое и понимается въ смыслѣ средства. И въ этомъ смыслѣ мы и

говоримъ: большинство всѣхъ эротическихъ произведеній носитъ характеръ каррикатуры. Каррикатура—произведенія Ювенала, діалоги Аретина, писанія маркиза де-Садъ, мемуары Казановы и т. п.; каррикатуры—большинство эротическихъ древнихъ изображеній, многочисленныя эротическія картины Ренессанса, все, что японцы дали намъ въ области эротическаго искусства, все, что въ области эротики создалъ Фелисьенъ Ропсъ и т. п. Повсюду понтенція, иначе говоря все, что связано такъ или иначе съ проявленіемъ животной любви, а вмѣстѣ съ тѣмъ въ первую голову и половые органы мужчины,—все всегда чрезмѣрно преувеличено. Но мы утверждаемъ: это явленіе представляетъ собою внутреннюю необходимость и въ качествѣ естественнаго закона вытекаетъ изъ всей тенденціи эротики.

Любовь хочетъ всегда дать высшее, конечное, она хочетъ быть безпредѣльной, неисчерпаемой, неутомимой, всегда новой и всегда могучей. Такъ какъ, однако, цѣлью и смысломъ всякой здоровой эротики является половое сближені то все и сводится къ нему. Половое же сближеніе у всѣхъ живыхъ существъ знаменуетъ собою наивысшее проявленіе силы. Въ моментъ созиданія природа собираетъ всѣ свои силы и концентрируетъ ихъ въ одномъ этомъ пунктѣ, Все остальное отпадаетъ, исчезаетъ, и властвуетъ одинъ только принципъ созиданія. Но такъ какъ природа возвысила актъ полового сближенія всѣхъ живыхъ существъ до степени высшаго физическаго наслажденія, какое можетъ дать только жизнь, то для человѣка, который наслаждается съ полнымъ сознаніемъ и съ тысячью нервовъ, тогда какъ низшія существа попросту лишь выполняютъ законъ жизни, вполнѣ естественно преувеличеніе и въ масштабѣ, и въ цѣли, и въ потенціи. Нагляднѣйшимъ доказательствомъ этого можетъ служить то, что въ стремленіи считаться полноцѣннымъ экземпляромъ рода большинство мужчинъ, говоря о своей сексуальной потенціи, всегда преувеличиваютъ ее. Большею частью, однако, они преувеличиваютъ человѣческую потенцію вообще и выставляютъ общимъ правиломъ то, что должно быть признано рѣдкимъ исключеніемъ. Между тѣмъ это ведетъ къ вполнѣ естественному послѣдствію въ художественномъ изображеніи эротики. Каждое эротическое

произведеніе, будь то словесное или образное, не имѣетъ поэтому никакихъ другихъ задачъ, кромѣ какъ наглядно воспроизвести и показать это высшее достиженіе. Между тѣмъ для этой цѣли нѣтъ иного средства, кромѣ какъ преувеличеніе или грубое подчеркиваніе. Преувеличеніе же и грубое подчеркиваніе равнозначуще съ каррикатуризаціей. По этой чисто технической причинѣ каррикатура, гротескъ самъ собой въ качествѣ наиболѣе благодарнаго средства художественной аргументаціи приходятъ почти въ каждое эротическое произведеніе, — безразлично, создано ли оно перомъ, иглой гравера, кистью или рѣзцомъ.

* * *

Прежде чѣмъ мы перейдемъ къ историческому описанію и обоснованію эротическаго элемента въ каррикатурѣ, мы должны сдѣлать нѣсколько общихъ замѣчаній относительно объема имѣющагося въ нашемъ распоряженіи съ этой цѣлью матеріала.

Съ полнымъ правомъ можемъ мы утверждать, что вплоть до самаго недавняго прошлаго каррикатура, какъ культурное достояніе человѣчества, находилась въ пренебреженіи и совершенно игнорировалась, и что наука всѣхъ безъ исключенія странъ совершенно равнодушно проходила мимо этого цѣннѣйшаго наслѣдія прошлыхъ вѣковъ. Въ Германіи интересъ къ историко-культурному значенію каррикатуры пробудился лишь подъ вліяніемъ моихъ многочисленныхъ работъ по исторіи европейской каррикатуры; тѣмъ не менѣе отголоски этого интереса въ литературѣ выразились всего лишь въ нѣсколькихъ довольно грубыхъ переработкахъ моихъ трудовъ. Вслѣдствіе столь долгаго пренебреженія къ каррикатурѣ, навѣрное, утрачено безвозвратно весьма много цѣннаго, быть можетъ, даже цѣннѣйшаго. Это относится къ каррикатурѣ во всемъ ея цѣломъ. По отношенію же къ интересующей насъ спеціальной области, по отношенію къ эротической каррикатурѣ, приходится констатировать еще болѣе печальный фактъ. Противъ эротической каррикатуры велась непрерывная и слѣпая война. Все, что мы выше го-

ворили относительно борьбы съ эротическимъ элементомъ въ серьезномъ искусствѣ, еще въ гораздо большей степени относится къ эротической каррикатурѣ. Въ то время какъ литературно-сатирическія произведенія эротическаго содержанія тщательно сохраняются, регистрируются, комментируются и теперь еще въ изобиліи украшаютъ полки нашихъ библіотекъ, мастерскія произведенія эротической каррикатуры, которыя, какъ въ художественномъ, такъ и въ документально-историческомъ отношеніи стоятъ безспорно наравнѣ съ величайшими сатирическими произведеніями міровой литературы, совершенно игнорируются и уничтожаются. Правда, объясняется это чрезвычайно просто: одной изъ главныхъ причинъ служитъ тутъ исключительная непосредственность впечатлѣнія фигуральнаго изображенія. Книга своей внѣшностью нисколько не обнаруживаетъ своего грѣховнаго характера,—самая циничная ничѣмъ не отличается отъ самой невинной и скромной. Картина же съ перваго взгляда обнаруживаетъ свою „скверну", свой грѣховный характеръ,—она говоритъ языкомъ, который не требуетъ никакихъ лингвистическихъ познаній и который понятенъ даже безграмотному. Это значитъ другими словами: трудность сокрытія отъ взоровъ непосвященныхъ всегда способствовала непониманію документальной историко-культурной цѣнности этихъ произведеній. Слѣдующей причиной, которая также сообщаетъ яростному уничтоженію эротическихъ каррикатуръ хотя бы тѣнь осмысленности, является то, что эротика, изображаемая въ каррикатурѣ, вполнѣ естественно почти никогда не представляетъ собой того „изящества", съ которымъ примирился тотъ или другой „эстетъ"; наоборотъ, уничтоженіемъ ея онъ какъ бы мститъ за оскорбленіе, нанесенное его взору. Въ результатѣ такой гибельной борьбы съ каррикатурой мы и видимъ, что въ настоящее время всѣ области эротической каррикатуры представляютъ собой груду развалинъ, въ которой лишь съ величайшимъ трудомъ можно выискать тѣ или иные реликвіи.

Если же несмотря на эту нескончаемую борьбу съ эротической каррикатурой, изслѣдователь, посвятившій поискамъ свои силы, находитъ все же неисчерпаемое множество матеріала, то однимъ этимъ доказывается уже вся

Ф. Буше. **Влюбленный богъ.**

Гравюра 16 вѣка

Сусанна. (Гравюра 18 вѣка).

Г. Макартъ. Изъ цикла: **Чума во Флоренціи.**

огромная историко-культурная цѣнность этой отрасли искусства. Ибо отсюда съ неопровержимостью слѣдуетъ, что эротическая каррикатура играла въ жизни народовъ такую роль, о значеніи которой мы сейчасъ не можемъ составить себѣ даже приблизительнаго представленія. Чтобы сразу же подчеркнуть это „неисчерпаемое множество матеріала“, мы укажемъ уже здѣсь, что исторія знаетъ не одну эпоху, которая въ чрезвычайно короткій промежутокъ времени создала тысячи эротическихъ произведеній и среди нихъ сотни эротическихъ каррикатуръ.

Древность.

Такъ какъ всѣ религіи въ конечномъ счетѣ суть не что иное, какъ духовное отраженіе жизненныхъ интересовъ отдѣльныхъ народовъ, то этимъ и объясняется, что жизненная философія народовъ свое первое исчерпывающее выраженіе находитъ всегда въ религіозномъ культѣ, который они создаютъ на подобіе того, какъ формируютъ основную сущность своей религіи.

Въ религіяхъ древности базисъ всюду одинъ и тотъ же. Во всѣхъ нихъ этимъ базисомъ служитъ олицетвореніе оплодотворяющей и зарождающей природы. Зачатіе и постоянное обновленіе всего того, что живетъ и поддерживаетъ жизнь, было для всѣхъ народовъ величайшимъ и могущественнѣйшимъ чудомъ, которое къ тому же постоянно представало передъ ихъ взоромъ. Они замѣчали, что оно проявляется въ каждомъ живомъ существѣ, что чувство, вызываемое имъ въ каждомъ живомъ существѣ, не имѣетъ себѣ равнаго и что проявленіе этого чувства сопровождается у обоихъ половъ наивысшими пріятными ощущеніями, которыя даетъ только жизнь. По всѣмъ этимъ причинамъ оно должно было, естественно, казаться имъ высшимъ и важнѣйшимъ принципомъ вселенной и потому-то они и обоготворяли этотъ законъ жизни.

Такъ какъ повсюду послѣ оплодотворяющаго соприкосновенія съ мужскимъ началомъ развивающимъ жизнь и рождающимъ элементомъ служитъ начало женское, то и повсюду въ божественное достоинство были возведены и мужчина и женщина вмѣстѣ съ характерными аттрибутами своего пола. Мужчины создали культъ Венеры, женщины— культъ Діониса. Какъ ни различны были наименованія, какъ

ни разнообразны были формы культа,—мы видимъ тутъ и Мелитту, и Астарту, и Уранію, и Изиду, и Митру, и Венеру,— всѣ онѣ по существу своему были одинаковы. И къ этому принципу сводились не только Олимпы древняго Египта, Востока, классической Греціи и Рима. Макуилксохитлъ и Тетеойнанъ древнихъ обитателей Мексики олицетворяли тотъ же обоготворенный принципъ: оплодотворяющую мужскую и зарождающую женскую природу.

Въ обожествленіи жизнедающаго принципа проявляется, впрочемъ, въ то же самое время также и глубочайшее и возвышенное религіозное воззрѣніе. Ибо, дѣйствительно, нѣтъ болѣе загадочной, непостижимой, чудесной тайны, вселяющей столь священный трепетъ, какъ именно тайна зачатія и вѣчнаго обновленія. Поэтому-то нисколько неудивительно, что культуры, знавшія этотъ культъ, дали наиболѣе совершенныя и зрѣлыя плоды. Въ сущности говоря, этотъ культъ не вымеръ и сейчасъ,—и въ настоящее время еще онъ охватываетъ собою обширнѣйшія области и многочисленныя народности и племена. Такъ, культъ индусовъ, напримѣръ, представляетъ собою чистѣйшій культъ фаллуса. Одинъ англійскій ученый замѣтилъ совершенно справедливо, что христіанскій король Англіи владычествуетъ надъ втрое большимъ числомъ поклонниковъ фаллуса, чѣмъ христіанъ. Въ культѣ японцевъ поклоненіе фаллусу играетъ тоже еще и сейчасъ большую роль; то же нужно сказать и относительно китайцевъ и персовъ.

Какъ по содержанію, такъ и по внѣшнимъ формамъ этого культа нетрудно понять, какое значеніе имѣетъ для нашей темы матеріальное олицетвореніе принципа оплодотворенія и зарожденія; во-первыхъ, эротика всюду и всегда превалируетъ и, во-вторыхъ, всякое фигуральное и образное воспроизведеніе этихъ символовъ всегда вынуждало прибѣгать къ помощи каррикатуры. Послѣднее особенно важно и должно быть поставлено во главу угла. Разумѣется, при использованіи каррикатуры рѣчь шла не о достиженіи комическаго впечатлѣнія, а исключительно объ использованіи вспомогательнаго средства для воспроизведенія наиболѣе характерныхъ моментовъ. Здѣсь было бы вполнѣ умѣстно напомнить о сущности каррикатуры: въ введеніи къ своей

„Каррикатурѣ европейскихъ народовъ“, я показалъ и иллюстрировалъ многочисленными примѣрами, что каррикатуру нельзя попросту смѣшивать съ осмѣяніемъ, а что послѣднее представляетъ собою лишь одну изъ тѣхъ весьма различныхъ тенденцій, съ помощью которыхъ достигаются задачи каррикатуры. Каррикатура сама по себѣ есть лишь средство для достиженія опредѣленной цѣли, она есть сознательно проявленная дѣятельность, благодаря которой обращается общее вниманіе на какія-либо характерныя стороны явленія, вещи или идеи. Въ этой тенденціи каррикатура примѣняется и въ цѣляхъ религіознаго характера.

Люди должны были вѣрить въ чудесное. Зарождающая сила должна была принять форму сверхъестественнаго, всевластнаго въ мірѣ принципа. Но при матеріальномъ, далекомъ отъ абстракціи міровоззрѣніи и въ особенности при образномъ и пластическомъ воспроизведеніи символовъ этого культа это было возможно лишь путемъ преувеличенія и намѣреннаго подчеркиванія тѣхъ аттрибутовъ, которые служатъ орудіями этой зарождающей силы. Такимъ образомъ, изъ Адониса мало-по-малу возникъ Пріапъ. И даже больше того: фаллусъ, въ качествѣ символа мужского начала, сталъ существомъ ведущимъ самостоятельную жизнь,—онъ очеловѣчился, а въ концѣ концовъ изъ человѣка превратился въ божество. Само собой разумѣется, что въ этой новой роли онъ всегда представалъ передъ взглядомъ преисполненный силы и гордости, такъ какъ божескія почести воздавались вѣдь всегда только именно оплодотворяющему началу. Такъ какъ въ этомъ процессѣ обожествленія принимало участіе рѣшительно все, то въ концѣ концовъ и получилось то безконечное и разнообразное множество причудливыхъ фаллическихъ изображеній, которое вселяетъ въ насъ, отдаленныхъ потомковъ, хотя и не религіозный трепетъ, но во всякомъ случаѣ безграничное изумленіе.

Это справедливо по отношенію ко всѣмъ народамъ, у которыхъ олицетворенный принципъ мужескаго начала былъ возвышенъ до степени культа. Валъ-Фегоръ, главный богъ мидійцевъ, которому, по сообщенію Моисея, поклонялись одно время и іудеи, изображался то въ видѣ огромнаго фаллуса, то въ видѣ фигуры съ поднятымъ до головы одѣя-

ніемъ. Въ египетскомъ культѣ Озириса фаллусъ встрѣчается на каждомъ шагу въ самомъ причудливомъ изображеніи.

До насъ дошли самыя удивительныя сообщенія по этому поводу:

„Атеней разсказываетъ, что во время одного торжественнаго празднества Пталомей Филадельфъ показалъ египтянамъ фаллусъ изъ чистаго золота, богато разукрашенный и увѣнчанный золотыми коронами. Онъ имѣлъ въ длину 120 локтей и 6 локтей въ обхватѣ; на концѣ его красовалась большая золотая звѣзда. Наряду съ прочими богами его возили въ золотой колесницѣ, и изумленная толпа воздавала этому символу божескія почести". („Лингамъ-Іони или тайны сексуальныхъ культовъ", Берлинъ, 1906).

У древнихъ жителей Мексики было много такъ называемыхъ „фаллофоровъ", демоновъ, фаллусъ которыхъ изображался въ преувеличенно причудливомъ видѣ. Какихъ гигантско-смѣлыхъ размѣровъ достигли въ этомъ отношеніи индусы, объ этомъ свидѣтельствуютъ ихъ пещеры. Въ книгѣ „Лингамъ-Іони" мы находимъ слѣдующее описаніе:

„Символъ изготовляется изъ базальта, камня или изъ другого матеріала, какъ напримѣръ, изъ дерева, металла, глины и пр. и имѣетъ самые различные размѣры отъ одного дюйма до метра. Иногда попадаются фаллусы совершенно необычайной длины, какъ, напримѣръ, въ Слоновой пещерѣ, гдѣ можно также, кстати, найти неопровержимое доказательство того, что эти символы столь же стары, какъ и самые храмы, такъ какъ они вмѣстѣ съ храмами высѣчены изъ камня скалы. Полъ, потолокъ колонны и многочисленныя статуи и фигуры высѣчены изъ гранита, отшлифованы и разукрашены и считаются и теперь еще однимъ изъ величайшихъ достопримѣчательностей всего свѣта. Невѣроятная величина коническихъ колоннъ „линга" (индійское наименованіе фаллуса) совершенно исключаетъ возможность того, что онѣ лишь впослѣдствіи были поставлены въ храмѣ... Боги и колонны „линга" высѣчены изъ камня скалы и свидѣтельствуютъ тѣмъ самымъ какъ о своей собственной древности, такъ и о древности культа, символомъ котораго они служатъ. По сообщеніямъ нѣкоторыхъ путешественни-

ковъ, эти „линга“ достигаютъ иногда 40 футовъ вышины и 25 футовъ въ діаметрѣ“.

Фантастическія формы этого культа иллюстрируются наиболѣе наглядно одной статуей, которая была найдена въ одной изъ этихъ священныхъ пещеръ. Изображеніе это служитъ, несомнѣнно, символомъ обновленія. Причудливая форма полового общенія имѣетъ цѣлью показать, что одинъ полъ находитъ себѣ силы и обновленіе въ другомъ. Аналогичной формой причудливаго развитія этого культа служатъ фаллическіе гротески классической эллино-римской культуры. Древнее описаніе гіераполисскаго храма содержитъ слѣдующія подробности:

„При входѣ стоятъ два большихъ фаллуса, на которыхъ имѣется слѣдующая надпись: „Я, Вакхъ, посвящаю эти фаллусы своей мачехѣ Юнонѣ“. Въ честь Вакха греки воздвигали фаллусы меньшаго размѣра, изображавшіе маленькихъ деревянныхъ человѣчковъ. Съ правой стороны храма стоитъ небольшая фигура изъ бронзы съ невѣроятно преувеличеннымъ фаллусомъ... Храмъ стоитъ на холмѣ посреди священнаго города Гіераполисъ (неподалеку отъ нынѣшняго Алеппо) и окруженъ двойной стѣной. Главныя ворота храма выходятъ на сѣверъ. Внутри этихъ воротъ стоятъ два вышеупомянутыхъ фаллуса, изъ которыхъ каждый вышиной около 180 футовъ. Дважды въ году одинъ изъ жрецовъ взбирается на верхушку этихъ фаллуссовъ и остается тамъ семь дней и семь ночей. Народъ полагалъ, что жрецъ общается тамъ наверху съ богами, молится за благосостояніе всей Сиріи и что боги, близкіе этому символу, слышатъ его мольбы“.

Мотивъ фаллуса встрѣчается даже въ христіанской символистикѣ . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Фаллусъ, какъ религіозный символъ, несомнѣнно преобладаетъ; его причудливое изображеніе встрѣчается несравненно чаще, чѣмъ изображеніе женскихъ половыхъ органовъ. Но и женское начало изображается все же нерѣдко съ причудливымъ преувеличеніемъ; такъ, главнымъ образомъ, въ индусскомъ культѣ пещеры, разсѣлины въ

скалахъ или трещины въ деревьяхъ, отличающіяся своеобразной формой, считались очень часто символизаціей женскаго созидающаго начала. Такъ какъ прикосновенію къ нимъ приписывалась цѣлительная сила, то больныхъ проносили или протаскивали обыкновенно надъ такими разсѣлинами, и эти мѣста служили мѣстами многолюдныхъ паломничествъ. Кромѣ того дѣлались и огромныя изображенія изъ золота, въ которыя заключались больные въ цѣляхъ исцѣленія или старики съ цѣлью возвращенія утраченной молодости. Мнѣніе, будто женскіе половые органы возвращаютъ утраченную молодость, было чрезвычайно широко распространено и оказало глубочайшее вліяніе на развитіе аналогичныхъ формъ культа даже и въ позднѣйшей Европѣ

Резюмируя все вышесказанное, мы должны сказать, что эротическій принципъ, возведенный въ культъ, сталъ истиннымъ исходнымъ пунктомъ гротеска и въ то же его высшей и конечной точкой. Культъ этотъ развилъ это важнѣйшее средство каррикатуры и такъ какъ онъ непрестанно пользовался послѣдней въ своихъ цѣляхъ, то отсюда слѣдуетъ, что, уже благодаря одному этому, этотъ культурный періодъ образуетъ первый важнѣйшій этапъ эротической каррикатуры..

Ревностное археологическое изслѣдованіе нашло въ мусорѣ, подъ которымъ погребены всѣ эти древнія культуры,— документы, характерныя для каждой изъ нихъ въ отдѣльности. Болѣе подробно мы коснемся, однако, только эллинской культуры, а относительно Египта, древняго Востока и Индіи ограничимся только общими указаніями. Одной изъ причинъ служитъ здѣсь то, что эллинская культура оставила намъ наиболѣе богатый матеріалъ для иллюстраціи и доказательства нашихъ положеній,—въ ней культъ Венеры и Адонисы достигъ наивысшаго художественнаго развитія,— да и кромѣ того она служитъ и тѣмъ базисомъ, на которомъ зиждится наша нынѣшняя европейская культура.

То, что въ Азіи, откуда этотъ культъ и проникъ въ Грецію, кристаллизировалось въ нѣсколькихъ образахъ и претерпѣло относительно мало сложное развитіе, то въ греческой религіи пріобрѣло необычайное богатство формъ и образовъ, проникнутыхъ величіемъ и гармоніей. Словно недовольствуясь двумя божествами любви, Венерой и Адони-

сомъ, Греція „умножила ихъ число подъ самыми различными наименованіями, такъ что у Венеры почти повсюду были свои храмы и жертвенники. Жрецы и поэты, которые всѣ считали своимъ долгомъ вымышлять и подробно описывать исторію своихъ боговъ, воспѣвали всегда лишь одну тему, чувственную страсть. Въ этой художественной и обольстительной миѳологіи Амуръ являлся поминутно въ какомъ-либо новомъ образѣ, и исторія каждаго бога и каждой богини была ничѣмъ инымъ, какъ сладострастнымъ гимномъ въ честь чувственности".

Народъ, весь культъ котораго былъ лишь суммой эротическихъ сказаній, долженъ былъ и въ своемъ жизнепониманіи развить такой же чувственный характеръ,—чувственность должна была играть выдающуюся роль въ его повседневной, частной, общественной и государственной жизни. Такъ оно и было въ дѣйствительности. Съ факторами, которые способствовали этому, мы познакомились уже въ первой части нашей книги. Однако, эта чувственность была облагорожена въ то же время самой возвышенной красотой. Красота въ классической древности стала главнымъ содержаніемъ религіи; она считалась священной, достойной поклоненія, такъ какъ въ ней видѣли чувственную форму проявленія идеи божественнаго.

Красота была равнозначуща въ эллинизмѣ съ совершенствомъ. А совершеннымъ стремился быть въ то время каждый. Каждый хотѣлъ быть побѣдителемъ на состязаніи въ области красоты,—и мужчины и женщины. Состязанія красоты устраивались поэтому по всякому поводу, и непремѣннымъ элементомъ этихъ состязаній были всевозможныя игры и празднества. Греческій риторъ Акифронъ даетъ въ своихъ письмахъ классическое описаніе одного праздника гетеръ, на которомъ танцовщицы и флейтистки состязались другъ съ другомъ не только въ красотѣ, но и въ сладострастіи. Судьми были „прелестнѣйшія полуобнаженныя женщины". Такими восторженными словами описываетъ авторъ этотъ прекрасный праздникъ:

„Вскорѣ возгорѣлся споръ, который еще больше увеличилъ наше радостное настроеніе. Споръ зашелъ о томъ, у кого прекраснѣе чревла, у Оріаллисъ или у Миррины. Мир-

Максъ Слефоггъ. **Похищеніе женщины.**

Гюэ. **Крестьянскія игры.**

Лотъ и его дочери. (Фламандская школа. 16 вѣкъ).

рина скинула поясъ, туника ея была совершенно прозрачна,— она повернулась, и всѣмъ показалось, будто сквозь кристаллъ засіяли прекрасныя лиліи. Она слегка дрогнула бедрами и сама улыбнулась красотѣ своихъ сладострастныхъ формъ. Потомъ начала, подобно Венерѣ, принимающей должное ей поклоненіе, испускать сладостные стоны, которые до сихъ поръ звучатъ еще въ моихъ ушахъ. Но Оріаллисъ не сочла еще себя побѣжденной,—она смѣло вышла на середину и сказала: „Я не состязаюсь въ красотѣ подъ покрываломъ. Я предстану, какъ на гимнастическихъ упражненіяхъ. Такія состязанія не допускаютъ одежды". При этихъ словахъ она сбросила съ себя тунику, осталась совершенно нагой и сказала своей прекрасной соперницѣ: „Посмотри, Миррина, на эту округлость бедеръ, на бѣлизну и прозрачность этой кожи, посмотри на эти розовые лепестки, которые рука сладострастія набросила на ихъ прекрасныя очертанія. При своей быстрой игрѣ, при сладострастныхъ судорогахъ они не дрожатъ слегка, какъ твои, о, Миррина, ихъ движеніе подобно сладостному шелесту волнъ". Оріаллисъ постепенно ускоряла это сладостное движеніе и показала такое искусство и такую красоту, что за ней единогласно была признана побѣда на состязаніи. Послѣ этого перешли къ другимъ состязаніямъ: зашелъ споръ о красотѣ живота, но никто изъ насъ не рѣшился состязаться съ упругимъ, прекраснымъ и гладкимъ животомъ Филумены. Вся ночь прошла въ этихъ развлеченіяхъ, и мы закончили ее негодованіемъ нашимъ любовникамъ и мольбой Венерѣ, чтобы она посылала намъ каждый день новаго поклонника, потому что новизна самая обольстительная прелесть любви. И всѣ мы были опьянены восхищеніемъ, когда разстались".

Въ Греціи существовалъ кодексъ красоты для каждой части тѣла въ отдѣльности. О груди юной Лаисъ Аристенатъ говорилъ такими словами: „у нея была грудь, которая подымаясь порывала повязку и служила художникамъ моделью для груди Елены". Сладострастная красота чреселъ цѣнилась римлянами не меньше, чѣмъ греками, и талантливѣйшіе поэты пѣли въ честь ея гимны.

Красота обожествляла всѣхъ и все, даже самыхъ послѣднихъ гетеръ. Красивая гетера пользовалась всеобщимъ

уваженіемъ; передъ ней преклонялись не только богатые любовники, ей поклонялась вся Греція, какъ самой богинѣ. Одинъ современный авторъ такими словами описываетъ чествованіе знаменитой Фрины:

„Самое замѣчательное въ Фринѣ было то, что она цѣломудренно избѣгала чужихъ взглядовъ, даже взглядовъ своихъ любовниковъ, которые обладали ею въ темнотѣ. Но на элевзинскихъ мистеріяхъ она, точно богиня, появилась у дверей храма, сбросила одежду предъ окаменѣвшей отъ восторга толпой и только потомъ накинула на себя пурпурное покрывало. На празднествѣ Венеры и Нептуна она сбросила свою одежду у входа въ храмъ, и единственнымъ покрываломъ наготы ея тѣла, которое сіяло на солнцѣ, остались ея черные волосы. Черезъ всю толпу, которая почтительно уступала ей дорогу, она прошла къ морю. Затѣмъ она вошла въ воду, чтобы воздать поклоненіе Нептуну, и вышла, какъ Венера, изъ морской пѣны. На мгновеніе она остановилась на пескѣ, чтобы отряхнуть соленыя капли, струившіяся по ея божественнымъ формамъ, и отжать свои мокрые волосы. И при видѣ ея народъ сказалъ, что это во второй разъ родилась Венера. Послѣ этого тріумфа Фрина скрылась отъ зрителей и облеклась въ свою обычную темную одежду. Но торжество ея еще больше увеличилось отъ этого, ея появленіе стало еще болѣе чудеснымъ,—имя гетеры было у всѣхъ на устахъ. И съ каждымъ годомъ увеличивалось число любопытныхъ, приходившихъ на празднества Венеры и Нептуна и на элевзинскія мистеріи только, чтобы посмотрѣть на Фрину“.

Культъ, воздававшійся гетерамъ, былъ до нѣкоторой степени культомъ красоты. Извѣстныя гетеры служили моделями для безсмертныхъ статуй Венеры и Юноны; Такъ какъ красота стала религіей, то съ нашей стороны не будетъ особенной смѣлостью утверждать, что многихъ свидѣтелей такихъ зрѣлищъ, какъ вышеописанное на празднествѣ Венеры и Нептуна, дѣйствительно охватывало чувство священнаго религіознаго трепета. По существу своему это такъ же понятно, какъ и общеизвѣстный фактъ экстаза, въ который впадаютъ современные католики при видѣ мощей или еще чего-нибудь священнаго.

Слѣдуя закону или религіи красоты, эллинская культура изъ всѣхъ переживаній, дѣйствій и наслажденій дѣлала произведенія искусства. Когда въ Римѣ культура вступила въ періодъ упадка, когда политическая энергія ослабла и все и всѣ стали жить только для наслажденій, тогда это наслажденіе стало высшимъ проявленіемъ искусства. Достаточно сослаться только на знаменитое сочиненіе Овидія „Ars amandi“, въ которомъ онъ даетъ самыя утонченные совѣты женщинамъ въ искусствѣ любви. Кодексъ наслажднiи того времени зналъ самыя различныя варіаціи. Поэты изобрѣтали самыя причудливыя формы половыхъ сношеній и пѣли дифирамбы преимуществамъ того или другого способа. Глава о „позахъ любви“ занимаетъ самое значительное мѣсто въ произведеніяхъ тогдашнихъ писателей. Но и не только въ произведеніяхъ слова, и на картинахъ, и въ скульптурѣ, и въ бронзѣ и на камеяхъ восхвалялись прелести и преимущества той или другой формы любовнаго наслажденія.

При такомъ всеобъемлющемъ господствѣ чувственности Адонисъ долженъ былъ не только превратиться въ бога Пріапа, но и самъ Пріапъ долженъ былъ возвыситься до степени главнаго божества, того божества, которое дѣйствуетъ повсюду, тайны котораго образуютъ, такъ сказать, тѣ основные аккорды, которые звучатъ всегда.

Пріапу не воздвигали особыхъ храмовъ, — ему приносили жертвы на каждомъ перекресткѣ, въ каждомъ общественномъ мѣстѣ, — въ каждомъ уголкѣ, въ каждомъ саду или паркѣ стояло изображеніе бога, горделивое и дышащее силой, и нагло глядѣло на всѣхъ, на ребенка и на дѣвушку, на юношу и на мужчину. И странно: въ числѣ наиболѣе горячихъ поклонницъ этого бога было гораздо больше порядочныхъ женщинъ, чѣмъ гетеръ.

„Что касается культа Венеры, то самыя цѣломудренныя римскія женщины нисколько не стыдясь и не стѣсняясь предавались этому культу и неприличному и непристойному культу другихъ боговъ и богинь, которыхъ онѣ сами считали второстепенными. Онѣ приносили жертвы Купидону Пріапу, Мутину, Тутанѣ, Протундѣ и другимъ божествамъ, того же рода. Жертвоприношенія эти произвдились не у домашняго очага, а въ общественныхъ храмахъ, а также и

передъ статуями, разставленными на перекресткахъ улицъ и на площадяхъ. Къ этому загадочному Олимпу чувственной любви обращались не публичныя женщины, — съ нихъ было вполнѣ достаточно Венеры въ ея разнообразнейшихъ формахъ, — этому тайному и непристойному культу предавались матроны и даже молодыя дѣвушки. Они, правда, дѣлали это до захода или послѣ восхода солнца и покрывались густыми вуалями, но при этомъ все же нисколько не стѣснялись, если ихъ заставали за этимъ культомъ Пріапа и его непристойныхъ присныхъ."

Такъ говоритъ Дюфуръ въ своей „Исторіи проституціи". Пріапъ былъ, слѣдовательно, такъ сказать, домашнимъ богомъ обывательской благопристойности. Статуи его, какъ мы уже говорили, дошли до насъ въ довольно большомъ количествѣ; большинство ихъ носитъ характеръ гротеска, что, впрочемъ, вполнѣ естественно, какъ мы постараемся показать еще ниже.

Ни одному богу не воспѣвалось столько хвалебныхъ гимновъ, какъ Пріапу: „если бы у тебя, Пріапъ, было столько золота, сколько пѣсенъ, ты былъ бы богаче стараго Креза или Алкиноя", гласила древняя мудрость. Пѣсни, слогавшіяся въ честь бога Пріапа, дошли до насъ въ большомъ количествѣ и играютъ, конечно, весьма большую роль для исторіи нравовъ античной древности. Онѣ не менѣе цѣнны, чѣмъ безусловно значительные романъ Петронія. Въ этихъ пѣсняхъ звучитъ почти всюду одинъ и тотъ же мотивъ: сравнивая Пріапа съ другими небожителями, онѣ прославляютъ его атрибутъ, — символъ зарожденія и чувственности.

* * *

Наиболѣе важными и наиболѣе художественно цѣнными внѣшними проявленіями культа Пріапу были всевозможныя фаллическія изображенія. На основаніи всего вышесказаннаго, связь этихъ изображеній съ общей культурой того времени не можетъ подлежать ни малѣйшему сомнѣнію.

Число этихъ фаллическихъ гротесковъ и ихъ разнообразіе дѣйствительно неистощимо. Повсюду, куда только ни ступала нога римлянина, повсюду онъ бралъ ихъ съ собой,

За чтеніемъ галантнаго романа.

такъ какъ гдѣ бы ни производились въ настоящее время археологическія раскопки, повсюду мы наталкиваемся на цѣлый рядъ такихъ изображеній. Наиболѣе цѣнныя памятники этому богу были найдены, правда, въ Римѣ и въ Помпеѣ. Но весьма интересныя произведенія находились и въ различныхъ римскихъ поселеніяхъ, такъ прежде всего въ Нимѣ въ Южной Франціи, въ Арлѣ, Парижѣ, а также и въ многочисленныхъ римскихъ колоніяхъ на Дунаѣ и Рейнѣ. Мы нисколько не преувеличимъ, если, скажемъ: въ этихъ гротескахъ фантазія справляла истинныя оргіи, каждая камея, каждая бронза, каждая скульптура подтверждаетъ это. Въ первую голову укажемъ здѣсь на вышеупомянутыя причудливыя статуи Пріапа. Фаллусъ былъ наиболѣе важнымъ моментомъ, тѣмъ, что и составляло въ сущности божественность Пріапа этотъ символъ, эта сила служили объектомъ культа,—поэтому-то его и преувеличивали. Не чрезмѣрно причудливо каррикатурный, но несомнѣнно весьма художественный образчикъ мы имѣемъ въ лицѣ вышеописанной статуи Пріапа, служившей фонтаномъ. Гораздо чаще встрѣчаются, однако, всевозможные преувеличенные гротески. Размѣры фаллуса доводились до невѣроятной величины. Очень часто они превосходили даже размѣры тѣла, которое вообще играло въ этихъ изображеніяхъ совершенно второстепенную роль. Это тоже соотвѣтствуетъ вполнѣ внутреннимъ законамъ каррикатуры. Для того, чтобы подчеркнуть характерную сторону какого-нибудь лица или вещи, каррикатура дѣйствуетъ не только въ положительномъ направленіи, преувеличивая или грубо обрисовывая эту сторону, но и въ отрицательномъ, сводя все остальное на задній планъ, т. е. наоборотъ, уменьшая его размѣры или обрисовывая его лишь поверхностно и неясно. Въ этой формѣ изображался нерѣдко Меркурій, такъ какъ Меркурій игралъ на Олимпѣ роль сводника; Юпитеръ давалъ ему постоянно всякаго рода интимныя порученія. Въ неаполитанскомъ національномъ музеѣ имѣется фаллическій гротескъ Меркурія: въ одной этой фигурѣ соединено нѣсколько большихъ фаллусовъ. Фаллусъ — символъ благости, богатства, плодородія,—отсюда и его многочисленное воспроизведеніе. Въ изобиліи фаллическіе гротески находятся на

различныхъ бронзовыхъ произведеніяхъ, найденныхъ въ Помпеѣ.

Но гротескъ не знаетъ никакихъ предѣловъ, и потому дальнѣйшій шагъ былъ неизбѣженъ повсюду тамъ, гдѣ въ образѣ фаллуса почиталась высшая сила и горделивый символъ созиданія. Этимъ шагомъ и было его очеловѣченіе. Благодаря этому фаллусъ пересталъ быть только аттрибутомъ, а сталъ самъ субъектомъ, ведущимъ особую самостоятельную жизнь. Лишь теперь фантазія получила дѣйствительно неограниченную свободу, и самыя причудливыя и смѣлыя произведенія всѣхъ временъ,—не только античной древности, но, какъ мы увидимъ ниже, и другихъ эпохъ,—доказываютъ, какія обильныя и богатыя плоды она принесла. Дѣйствительно геніальнымъ произведеніемъ такого рода служитъ бронзовая статуя, сохраняющаяся въ ватиканскомъ музеѣ и носящая горделивую надпись на греческомъ языкѣ: „Избавитель вселенной". На сильныхъ мужскихъ плечахъ возвышается задорная пѣтушиная голова, оканчивающаяся вмѣсто клюва фаллусомъ. Это символъ половой энергіи и силы эроса. Аналогичное произведеніе изъ мрамора находится въ неаполитанскомъ національномъ музеѣ. Столь же большого вниманія заслуживаетъ барельефъ, найденный въ Нимѣ: фаллусъ, символизированный въ образѣ коршуна, сидящаго на половыхъ аттрибутахъ женщины въ различные періоды ея жизни. Символическій смыслъ этого барельефа, на мой взглядъ, очень простъ и очевиденъ: нѣтъ ни одного періода въ жизни женщины, надъ которымъ не торжествовало бы мужское начало. Надъ зрѣлой женщиной его торжество наибольшее, такъ какъ ея символъ онъ сжимаетъ когтями, вырваться изъ которыхъ, конечно, немыслимо. Самое торжество и побѣду символизируютъ колокольчики, висящіе на шеѣ коршуна-фаллуса. Противоположный смыслъ имѣетъ, повидимому, другой барельефъ, найденный тоже въ Нимѣ: здѣсь изображена женщина, властвующая надъ тремя главными возрастами мужчины. Она возбуждаетъ молодость, по своему желанію и вкусу направляетъ необузданную страсть зрѣлаго мужчины и ставитъ въ зависимость отъ своей доброй воли старость. Въ Нимѣ культъ фаллуса процвѣталъ, повидимому, особенно сильно. Изображенія фал-

луса въ большомъ количествѣ были найдены при раскопкахъ, особенно много ихъ было на стѣнахъ амфитеатра; не мало было найдено и въ частныхъ жилищахъ; часть ихъ сохраняется въ дивномъ античномъ храмѣ, превращенномъ сейчасъ въ музей. Судя по фаллическимъ гротескамъ, богъ, котораго они олицетворяли, отличался всевозможными добродѣтелями. Такъ, прежде всего онъ обладаетъ силою льва и быстротой орла, и поэтому-то онъ всегда и во всемъ одерживаетъ побѣду. Съ быстротой орла перелетаетъ онъ въ царство Венеры и побѣждаетъ тамъ силою льва;въ виду этого онъ часто изображался художниками въ видѣ крылатаго льва. Его всегда снабжали когтями, чтобы показать, что онъ разрываетъ, терзаетъ, насилуетъ. Но прежде всего— онъ созидающая сила, ибо весь онъ—фаллусъ. Доказательствомъ этого служитъ терракотовая фигурка, найденная въ Іоркѣ въ Англіи. Конечнымъ пунктомъ въ развитіи этого культа служатъ вышеописанныя колонны-фаллусы, поставленныя у входовъ въ храмы.

Смыслъ, назначеніе и цѣль этихъ фаллическихъ гротесковъ были различные. Въ большинствѣ случаевъ они носили, несомнѣнно, религіозный характеръ. Въ сотняхъ различныхъ формъ жертвовали богу Пріапу его изображеніе и причудливыя изображенія его аттрибута, чтобы какимъ-либо образомъ расположить его къ себѣ. Религіозно-мистическимъ было и ношеніе фаллическихъ гротесковъ, какъ амулетовъ. Число такихъ произведеній и ихъ употребленіе было безусловно чрезвычайно велико, такъ какъ именно ихъ и находятъ сейчасъ въ подавляющемъ большинствѣ, повсюду, гдѣ бы ни производились раскопки. Народныя вѣрованія приписывали имъ чудодѣйственную силу, предохраненіе противъ дурного глаза, противъ нѣкоторыхъ болѣзней и прежде всего важную роль въ любовныхъ дѣлахъ. Эти амулеты увеличивали якобы потенцію супруга и вселяли въ него въ то же время неутомимую страсть. Они считались также превосходными средствами отъ безплодія, противъ мучительныхъ родовъ и т. п. Мы знаемъ глиняныя чаши съ изображеніями фаллуса: изъ нихъ, по всей вѣроятности, давали пить безплоднымъ женщинамъ, стараясь вызвать беременность. Въ виду такой вѣры всѣ, и старъ и

младъ, и дѣти, и юноши, и мужчины, и дѣвушки, и замужнія и старухи носили совершенно открыто эти амулеты. Съ этой цѣлью амулетамъ придавали видъ украшеній.

Наряду съ этими фаллическими гротесками религіозно-мистическаго характера было много и чисто свѣтскихъ. Они служили игрушкой или предметомъ обихода. Фаллическіе мотивы изображались на множествѣ всевозможныхъ повседневныхъ вещей. Въ причудливо-преувеличенномъ видѣ они служили обыкновенно свѣтильниками; это тоже было весьма широко распространено. Въ неаполитанскомъ музеѣ имѣется цѣлый рядъ превосходныхъ экземпляровъ такого рода, какъ изъ бронзы, такъ и изъ глины. Спереди имѣется фитиль, самъ же фаллусъ служитъ для масла. То, что и фаллическія изображенія Меркурія тоже употреблялись нерѣдко съ этой цѣлью, объ этомъ мы упоминали выше. Знаменитыя плоскія античныя лампы тоже очень часто украшались фаллическими изображеніями; здѣсь мотивомъ служили обычно женскіе аттрибуты. Помимо этого фаллусъ игралъ иногда еще, такъ сказать, коммерческо-освѣдомительный характеръ: изображенный въ гигантскихъ размѣрахъ онъ красовался вмѣсто вывѣски надъ входомъ въ лупанарій. Всякому, кому приходилось бывать прежде въ Помпеѣ, уже издали бросались въ глаза эти оригинальныя вывѣски римскихъ жрицъ любви. Прежнему посѣтителю Помпеи нечего было опасаться попасть не туда, куда онъ хотѣлъ: вывѣска была слишкомъ показательная и наглядная. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ эти фаллусы были удалены и помѣщены въ неаполитанскій музей. Посѣщеніе самихъ лупанаріевъ, стѣны которыхъ, какъ мы уже тоже говорили испещрены эротической живописью, тоже возможно теперь только съ особаго разрѣшенія властей. Въ неаполитанскомъ музеѣ имѣется цѣлый рядъ огромныхъ фаллусовъ, частью изъ глины, частью изъ камня. Большинство ихъ служило нѣкогда, какъ внѣшнее украшеніе домовъ. Такъ, напримѣръ, тамъ есть одинъ исполинскій экземпляръ съ весьма прозрачной надписью: Hanc eco cacavi. Фаллическіе гротески встрѣчаются весьма часто также и на камеяхъ. Чрезвычайно распространеннымъ и безъ конца варьируемымъ мотивомъ служитъ жертвоприношеніе Пріапу: жен-

Влюбленная пара. Античная мраморная группа. Собраніе Боргезе, Римъ.

Паоло Веронезе. Влюбленная пара.

щины приносятъ Пріапу плоды и возжигаютъ передъ нимъ благоуханное пламя; или женщины въ сладострастныхъ позахъ кружатся вокругъ Пріапа; или же дѣвушки, соблазненныя видомъ бога чувственности, отдаются своимъ возлюбленнымъ у подножія статуи. Нерѣдко Пріапъ изображается одинъ съ аттрибутами силы въ образѣ Геркулеса. Излюбленнымъ мотивомъ на камеяхъ служитъ также олицетворенный фаллусъ. Онъ шествуетъ на пѣтушиныхъ ногахъ, служитъ послушнымъ конемъ для Амура или же нашептываетъ соблазнительныя вещи женщинѣ, которая съ величайшимъ вниманіемъ его слушаетъ.

Если окинуть взглядомъ все это безконечное многообразіе формъ примѣненія фаллическихъ мотивовъ въ гротеско-каррикатурномъ изображеніи и принять при томъ во вниманіе, что даже самые цѣломудренные взоры должны были на каждомъ шагу лицезрѣть эти произведенія, избѣгнуть которыхъ было попросту немыслимо, то отсюда можно вывести то заключеніе, что публичное изображеніе этого мотива необходимо должно было считаться въ то время чѣмъ-то вполнѣ естественнымъ.

Подобно тому, какъ фаллическіе гротески совершенно естественно укладываются въ общія культурныя рамки того времени и безусловно не представляется чѣмъ-либо изъ ряду вонъ выходящимъ, точно такъ же обстоитъ дѣло и съ многочисленными другими эротическими картинами и каррикатурами. Правда, такой же выводъ, какъ относительно фаллическихъ гротесковъ, мы не имѣемъ возможности сдѣлать здѣсь. Эротическій шаржъ, какъ мы говорили уже выше, былъ общепризнанъ древними, какъ превосходное стимулирующее средство. Поэтому-то онъ и былъ всегда веселой и жизнерадостной нотой въ дикой вакханаліи необузданныхъ наслажденій. Потенція возвеличивалась съ этой цѣлью до самыхъ причудливыхъ размѣровъ: сильный водоносъ несетъ свою тяжелую ношу не руками, а фаллусомъ. Не забывалась, конечно, и противоположность потенціи: имѣлся цѣлый рядъ каррикатурныхъ изображеній импотентныхъ мужчинъ изъ бронзы и глины, помѣщавшихся на камеяхъ, монетахъ, на вазахъ и на картинахъ.

Однимъ изъ наиболѣе распространенныхъ объектовъ эротической сатиры была насмѣшка надъ обитателями Олимпа, пикантное изображеніе эротическихъ миѳовъ героическаго вѣка. Но первое появленіе такихъ изображеній относится лишь къ началу эпохи упадка. Когда древніе народы вступили въ эту стадію своего историческаго развитія, имъ стало доставлять огромное удовольствіе по возможности болѣе правдиво изображать любовныя интриги своихъ боговъ. Какъ Геркулесъ развлекается съ Гебой и забываетъ свою скучную Омфалу, какъ Марсъ совращаетъ Венеру, какъ Юпитеръ является къ цѣломудренной Каллисто, къ Данаѣ, къ дѣвственницѣ Европѣ, къ Алкменѣ и къ многочисленнымъ другимъ красавицамъ Олимпа и земли, — все это изображалось въ самыхъ разнообразныхъ варіаціяхъ, при чемъ на первый планъ выдвигался, конечно, всегда рѣшительный, критическій моментъ. Выше мы уже упоминали о томъ, что Меркурій, посланецъ боговъ, особенно часто изображался въ эротическо-каррикатурной формѣ. Въ Каза-Веттіи въ Помпеѣ была найдена стѣнная живопись, которая имѣла своей цѣлью показать, что большой фаллусъ вѣситъ больше, чѣмъ мѣшокъ съ золотомъ. Но у этой картины есть еще и другой спеціальный смыслъ: она представляетъ собою каррикатуру-панегирикъ Парису; именно этимъ его качествомъ и прельстилась Елена Прекрасная. Одна помпейская мозаика воспроизводитъ насиліе Аполлона, превратившагося въ сатира, надъ Дафной. Многочисленныя картины изображаютъ любовныя игры Пана съ нимфами. Такіе мотивы представлялись эпохѣ упадка наиболѣе интересными, такъ какъ въ этомъ именно человѣкъ и старался оказаться на одной высотѣ со своими богами.

Въ этомъ стремленіи античный міръ тоже достигъ своего апогея. Ни одна другая культура не достигала такой высоты, но и ни одна не поднималась до такого возвеличенія порока и одичанія нравовъ. Все въ эллинско-римской культурѣ поднялось на головокружительную высоту и все затѣмъ опустилось въ столь же головокружительную бездну. Поэтому-то мы и должны сказать: какъ несовершенно наше представленіе о тріумфѣ красоты въ античномъ мірѣ, также неспособны мы съ нашими масштабами добра и зла, морали

и безнравственности понять гибель этой культуры во всей ея грандіозности. Чувственное наслажденіе есть единственная программа жизни, безумная роскошь — ея естественный результатъ.

Женщина представляется мужчинѣ лишь чашей, которой можно утолить чувственное сладострастіе, мужчина женщинѣ лишь орудіемъ наслажденія,—лишь фаллусомъ, которымъ все и оцѣнивается. Богатая матрона выбираетъ себѣ съ видомъ знатока раба, который могъ бы разнообразить ея любовную страсть; такого раба ожидаетъ нерѣдко власть и богатство, если дѣйствительно окажется, что природа создала его сильнымъ и неутомимымъ. Мы не имѣемъ, конечно, возможности нарисовать здѣсь детально эту картину всеобщаго упадка, надъ которой подобно дымному угасающему факелу тускло мерцаетъ еще прежнее величіе красоты. Достаточно хотя бы дать здѣсь общіе контуры этой по истинѣ тяжелой картины.

Общій характеръ ея сводился къ тому, что наслажденіе во всѣхъ областяхъ жизни стало сплошнымъ излишествомъ, такъ что въ концѣ концовъ удовлетвореніе получалось исключительно въ чемъ-либо чрезмѣрномъ и преувеличенномъ. Удовлетвореніе же чувствъ или, точнѣе, чувственности было единственной цѣлью жизни, и поэтому все остальное отступило совершенно на задній планъ; всякое преступленіе, содѣянное для достиженія такой цѣли, считалось вполнѣ правомѣрнымъ. Прелести жены и дочери стали ходкимъ товаромъ для достиженія почетнаго положенія и богатства,—точнѣе, для овладѣнія всѣми средствами, необходимыми опять таки для погруженія въ пучину порока. Вакхъ и Церера, нѣкогда вѣрные друзья, стали развратными сводниками. Непристойныя пляски на пиршествахъ возбуждали кровь,—и опьяненіе разбивало послѣдніе оковы. Стыдливость и цѣломудріе стали дѣйствительно смѣшными понятіями. Даже самый нравственный человѣкъ долженъ былъ поддаться душной атмосферѣ. Праздность, вѣчныя пиршества, утонченная, пряная гастрономія, кровавыя цирковыя зрѣлища, словомъ, безконечное наслажденіе всѣмъ тѣмъ, что могъ предоставить античный міръ,—все это охватило собой всѣ безъ исключенія стороны жизни. Окружен-

вый публичными женщинами и красивыми мальчиками, проводилъ свои дни богатый и знатный римлянинъ: однако, и гордая нѣкогда римлянка не отставала отъ него въ этомъ и въ другихъ отношеніяхъ. Ливія считалась образцомъ супружеской вѣрности потому, что отказывала своимъ поклонникамъ, когда ждала отъ своего мужа ребенка. Сильный хозяинъ откровенно и безъ всякаго стѣсненія ухаживалъ за прекрасными женами своихъ гостей, и охотно спадала туника съ плечъ прекрасной римлянки, не считавшей себя вправѣ отказать его бурнымъ желаніямъ. Послушный царедворецъ находилъ вполнѣ въ порядкѣ вещей, когда его прекрасная суцруга соглашалась отдать даже въ его присутствіи свои прелести сластолюбію императора. Наоборотъ, онъ гордился, когда потомъ его повелитель въ присутствіи другихъ восхвалялъ интимныя прелести его жены и говорилъ объ ея утонченномъ искусствѣ на ложѣ Венеры. Чтобы добиться такой высокой чести повелителя, мужья приводили къ нему своихъ опытныхъ въ искусствѣ любви женъ или дѣвственныхъ дочерей обнаженными, чтобы онъ могъ въ полной мѣрѣ оцѣнить ихъ высокія качества. Для всякаго утонченнаго наслажденія находились тотчасъ же огромныя средства, для общественнаго же блага не было зачастую ни одного сестерція, и каждый новый день былъ, въ сущности, лишь новымъ поводомъ для непрестаннаго умноженія наслажденій, излишествъ, безумныхъ оргій...

Такова непрерывная тенденція погибавшаго античнаго міра вплоть до его окончательнаго крушенія и вплоть до побѣды новой культуры христіанства, знамя которой было въ рукахъ широкихъ массъ. Здѣсь необходимо отмѣтить, что такой безудержный нравственный разгулъ только потому могъ охватить собою цѣлый рядъ поколѣній, что древній міръ, какъ въ точности установлено теперь наукой, совершенно не зналъ сифилиса.

* * *

Если культура античнаго міра и была проникнута культурой неудержимаго упадка, то все же въ нѣдрахъ ея зарождались уже новыя силы; поэтому было бы въ высшей

степени неправильно полагать, что талантливая обвинительная сатира не нашла себѣ достойной ноты въ каррикатурѣ. Литературныя достоинства этой сатиры общеизвѣстны и давно уже признаны драгоцѣнными документами исторіи нравовъ; укажемъ хотя бы на шестую сатиру Ювенала, на „Господство женщинъ“ того же автора и на много другихъ. Если не равной славы, то во всякомъ случаѣ не меньшаго вниманія заслуживаетъ и то, что создалъ сатирическій духъ кистью и рѣзцомъ. Конечно, было бы слишкомъ большой смѣлостью утверждать, что обвинительная мощь этихъ произведеній стоитъ наравнѣ съ тѣмъ, что создалъ Ювеналъ. Но, съ другой стороны, мы вполнѣ вправѣ сказать, что они представляютъ собой чрезвычайное существенное и важное дополненіе къ литературной сатирѣ той эпохи.

Какой откровенности достигали эти произведенія и съ какимъ упорствомъ сводилось все къ эротическому элементу, объ этомъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ эротическо-сатирическая стѣнная живопись, найденная въ Помпеѣ и изображающая пораженіе Марка Антонія въ битвѣ при Акціумѣ. Живопись эта размѣромъ въ квадратный метръ воспроизводитъ гомосексуальную сцену между Октавіаномъ и Маркомъ Антоніемъ. Перваго въ честь его побѣды Аѳина вѣнчаетъ лавровымъ вѣнкомъ.

Если сатира въ формѣ стѣнной живописи представляетъ собой довольно частой явленіе, то все же въ такой формѣ она была достояніемъ сравнительно немногихъ лицъ и поэтому значеніе ея несомнѣнно второстепенное. Несравненно большую роль въ дѣлѣ распространенія эротическо-сатирическихъ изображеній могли и должны были играть разнаго рода медали, монеты и камеи. Ибо только такимъ путемъ изображеніе могло распространяться въ сотняхъ экземпляровъ и легко переходить изъ рукъ въ руки. Такихъ медалей, монетъ и въ особенности камей до насъ дошло довольно большое количество. Оказывается, что здѣсь использовались самые разнообразные мотивы, какъ общественнаго, такъ и политическаго характера. Все, что поэтически одаренные сатирики создавали словомъ, смѣло и дерзко воспроизводилось и здѣсь, на камнѣ, бронзѣ или глинѣ. Вотъ колесо фортуны; оно свидѣтельствуетъ о ненасытности жен-

щинъ въ любви. Жадными руками хватаются онѣ за любовь, какъ за соблазнительные плоды, а такъ какъ для удовлетворенія ихъ любовной жажды нужно много мужчинъ, то угодливый Амуръ непрестанно вращаетъ колесо счастья. Любовную жажду знатныхъ матронъ осмѣиваютъ изображенія, разоблачающія ихъ тайныя посѣщенія Пріапа. Другія изображаютъ въ свою очередь страсть женщинъ къ разнообразію, ихъ невѣрность и пр. Сатирическія произведенія не оставляютъ въ покоѣ и мужчинъ: они разсказываютъ про ихъ противоестественныя наклонности, про совращеніе цѣломудренныхъ дѣвушекъ, про растленіе малолѣтнихъ, про оргіи, которыя справляютъ они на пирше, ствахъ и у своихъ гетеръ, про содомію и т. п. Короче говоря, здѣсь находитъ себѣ правдивое изображеніе все точто значилось въ длинномъ перечнѣ грѣховъ и пороковъ того времени.

Наиболѣе ярко выраженъ серьезно-сатирическій характеръ въ политическо-эротическихъ каррикатурахъ на камеяхъ. На нихъ изображается все то, въ чемъ поэтъ-сатирикъ упрекалъ сильныхъ міра сего и что было у всѣхъ на языкѣ. Здѣсь слѣдуетъ отмѣтить, что цѣлый рядъ такихъ камей исполненъ выдающимися греческими рѣзчиками по камню того времени.

Алкивіадъ изображался самымъ легкомысленнымъ любовникомъ своего времени и, подобно впослѣдствіи Цезарю, мужемъ всѣхъ женщинъ. Сатирикъ изобразилъ его поэтому попросту въ видѣ странствующаго фаллуса, вокругъ котораго летаетъ бабочка,—любовь женщинъ. Многочисленныя камеи повѣствуютъ объ излишествахъ Цезаря. Комментарій къ извѣстной шуточной поговоркѣ: Цезарь — мужъ всѣхъ знатныхъ римлянокъ и жена всѣхъ своихъ близкихъ друзей, мы находимъ на цѣломъ рядѣ камей: юный Цезарь при дворѣ Никодема, Цезарь и Клеопатра, Цезарь и его дядя Августъ, Цезарь и Муція, жена Помпея, Цезарь и Постумія, Цезарь и Тертулла, жена Марка Красса,—таковы лишь нѣкоторыя названія, характеризующія содержаніе дошедшихъ до насъ камей. Не менѣе значительное количество документальныхъ сообщеній имѣемъ мы и относительно развращенности Августа, Марка Антонія, страшнаго Тиве-

рія: Августъ и Ливія, Августъ и жена Мецената, Августъ и его дочь Юлія, Маркъ Антоній и Клеопатра, Маркъ Антоній въ образѣ Геркулеса съ гетерой Цитерой, Тиверій и Моллонія, Тиверій въ рѣкѣ,—все это опять таки лишь немногія названія, выбранныя нами наудачу изъ ихъ общаго огромнаго количества. Такъ можно было бы продолжить до безконечности; ни одно имя не отсутствуетъ здѣсь; ни Неронъ, ни Калигула, ни Титъ, ни Виттелій,—никто. Но нѣтъ недостатка, съ другой стороны, и въ женщинахъ: камеи изображаютъ, какъ Помпея, жена Цезаря, приводитъ къ своему развратному мужу сестру Катона, пылкую Сервилію, какъ Ливія устраиваетъ такое же развлеченіе своему супругу Августу съ двумя прекрасными дѣвушками, и какъ обѣ онѣ въ свою очередь не забываютъ и себя въ любви съ молодыми красивыми римлянами. Наиболѣе обширный сатирическій комментарій даютъ намъ камеи относительно пресловутой Мессалины. Все, что говоритъ о ней Ювеналъ въ своей извѣстной шестой сатирѣ, все это было изображено и рѣзчиками по камню. Чрезвычайно характерна камея, изображающая ненасытную въ любви Мессалину въ образѣ улитки, объединяющей въ себѣ, какъ извѣстно, оба пола. Другая камея показываетъ, какъ Мессалина наряжается передъ посѣщеніемъ лупанарія, гдѣ она готова отдаться объятіямъ всякаго, и утонченнаго развратника и, еще охотнѣе, грубаго но сильнаго водоноса. Третья изображаетъ, какъ Мессалина приноситъ въ жертву Пріапу четырнадцать вѣнковъ,—ибо четырнадцать мужчинъ пользовались въ истекшую ночь ея неутомимой благосклонностью.

То, что мы до сихъ поръ описали, представляетъ собой лишь ничтожную долю того, что изъ числа дошедшихъ до насъ сатирическихъ документовъ получило общепризнанное толкованіе. Какъ безконеченъ былъ, по всей вѣроятности, этотъ сатирическій хороводъ можно заключить изъ того, что до сихъ поръ далеко не все еще правильно объяснено и что, съ другой стороны, найденное до сихъ поръ является незначительной частью того, что на самомъ дѣлѣ имѣло тогда мѣсто. Намъ могутъ пожалуй возразить, что многія изъ этихъ изображеній создавались просто ради удовольствія, изъ страсти къ скандалу или изъ мести. Въ нѣкото-

рыхъ случаяхъ дѣло, можетъ быть, и обстояло такимъ образомъ, но подавляющее большинство этихъ произведеній носитъ все-таки чисто сатирическо-обвинительный характеръ.

* * *

Исторія нравовъ въ сотняхъ различнаго рода описаній возстанавливаетъ сейчасъ передъ нами въ пластической формѣ силу, величіе, высшія достиженія и упадокъ античной жизни. Но картина эта будетъ дѣйствительно полной и исчерпывающей только тогда, когда въ нее будетъ включено все богатство эротическаго искусства, какое даетъ намъ античный міръ въ каждый періодъ своего развитія. Но для этого нуженъ дѣйствительно сильный и смѣлый изслѣдователь съ здоровымъ чутьемъ; ибо по принципу „съ одной стороны и съ другой стороны“ никогда еще не дѣлалось ни одно культурное дѣло.

Англійская эротическая каррикатура.

Каррикатура А. Вилетта.

Улльрихъ. **Крестьянинъ и сластолюбивая госпожа.**

Каррикатура на монаховъ.

Средніе вѣка.

Нѣтъ болѣе ошибочнаго представленія объ общественной нравственности средневѣковья, чѣмъ представлять себѣ нашихъ прародителей какими-то особенно цѣломудренными и скромными. Наоборотъ, чѣмъ болѣе грубыми и примитивными чертами мы будемъ обрисовывать средневѣковую жизнь, тѣмъ ближе мы будемъ къ дѣйствительности. И это совершенно естественно, такъ какъ Западъ вѣдь только еще начиналъ выходить изъ первобытнаго состоянія. Примитивнымъ было рѣшительно все, да и должно было быть. А примитивность въ дѣлахъ новой морали есть не что иное, какъ разнузданность. Половому инстикту были положены лишь весьма скудные предѣлы.

Ширина духовнаго горизонта обусловливаетъ сумму интересовъ. Поэтому чѣмъ шире горизонтъ, тѣмъ многообразнѣе прелести жизни. Чѣмъ уже онъ, тѣмъ скуднѣе возможности для человѣка изжить вполнѣ жизнь. Эпоха, въ которую подавляющее большинство людей не имѣло представленія, находятся ли за нѣсколько сотъ миль отъ нихъ непроходимыя лѣсныя чащи, горы или рѣки, въ которую, короче говоря, человѣкъ былъ прикованъ къ одному мѣсту, — такая не культурная эпоха можетъ, какъ мы показали уже выше, связать свой интересъ и свое остроуміе только съ повседневностью, а такой повседневностью служитъ всегда и повсюду грубочувственныя утѣхи. Жизнерадостность въ такую примитивную эпоху есть поэтому не что иное, какъ грубое удовлетвореніе запросовъ желудка и полового инстикта. Сюда же присоединяется, что въ средніе вѣка жизнь каждаго человѣка протекала въ огромномъ большинствѣ случаевъ подъ гнетомъ чисто варварскихъ законовъ. Непосредственная борьба за

существованіе была сурова, въ ней не было никакой пощады и очень мало состраданія, — повсюду господствовала война и убійство. Жизнь отдѣльной личности стоила очень мало; сегодня живу, а завтра умру. На каждомъ шагу сторожила человѣка смерть. Сторожила на большой дорогѣ, сторожила въ образѣ вѣчнаго непримиримаго врага у воротъ города, сторожила въ ужасающихъ условіяхъ въ тѣсныхъ и темныхъ улицахъ. Такой жизни соотвѣтствовало, вполнѣ естественно, безудержное наслажденіе и пользованіе тѣмъ, что давала культура и природа въ видѣ отдыха отъ жизнеопасныхъ мученій повседневнаго существованія; чѣмъ меньше преградъ видѣлъ передъ собой человѣкъ, тѣмъ онъ былъ счастливѣе. Благодаря этому ѣда и питье сами собой превращались въ въ разгулъ, эротика становилась грубымъ цинизмомъ, а остроуміе тяжеловѣсной сальностью.

Доказательства этого имѣются повсюду въ изобиліи, — достаточно только обратиться къ многочисленнымъ источникамъ. Мы имѣемъ многоразличныя доказательства этого въ языкѣ, въ одеждѣ, въ частной и въ общественной жизни, въ повседневныхъ развлеченіяхъ, въ религіи, въ правовыхъ воззрѣніяхъ и не менѣе того въ литературѣ и искусствѣ. Во всемъ пульсируетъ грубость, точно истинное дыханіе того времени, и притомъ почти безъ всякаго замѣтнаго различія между вершинами и низинами общества, между церковью и міромъ.

Относительно чревоугодія въ среднія вѣка господствовало положительно абсолютное единодушіе: ѣсть и пить какъ можно больше и какъ можно дольше, — таковъ былъ руководящій принципъ. Крестины и свадьбы какъ при дворахъ владѣтельныхъ князей, такъ и въ домахъ богатыхъ крестьянъ продолжались нерѣдко цѣлыми недѣлями, а иногда и мѣсяцами. Какое количество ѣды и питья проглатывалось тамъ въ теченіе этого времени, на этотъ счетъ намъ даютъ самыя точныя свѣденія различнаго рода сообщенія. Столы буквально ломились подъ тяжестью яствъ, и величайшій обжора пользовался всеобщимъ уваженіемъ. Что же касается питья, то пить переставали не раньше, прежде чѣмъ большая часть симпатичной компаніи оказывалась подъ столомъ; и такъ продолжалось, какъ мы уже говорили, цѣлыми недѣ-

лями. До насъ дошло нѣсколько пѣсенокъ: онѣ подробно описываютъ разгулъ на крестьянской свадьбѣ. Эта страсть къ обжорству и къ питью, для которой натуральное хозяйство давало всѣ нужныя экономическія предпосылки и полнѣйшую возможность, господствовала не только въ средніе вѣка, но сохранилась вплоть до 16 и 17 вѣка. Въ сообщеніяхъ современниковъ не разъ приходится наталкиваться на описаніе такихъ безконечныхъ пирушекъ. Въ Цюрихѣ на ежегодномъ праздникѣ на долю каждаго человѣка въ цеховыхъ трактирахъ приходилось 16 кружекъ вина. Какимъ поклонникомъ трезвости кажется наряду съ этимъ нынѣшній мюнхенецъ, страстный любитель пива. Торжествомъ умѣренности и воздержанія было уже, когда при дворѣ Эрнеста Благочестиваго въ Саксенъ-Готѣ въ придворномъ уставѣ 1648 года опредѣлялось: „для женщинъ къ обѣду по три кружки пива и вечеромъ по четыре кружки". Эта всеобщая невоздержанность въ ѣдѣ и питье была главнымъ источникомъ тяжеловѣснаго и грубаго остроумія.

Съ тою же грубостью и съ тою же невоздержанностью проявлялось въ средніе вѣка и чувственность. Ранними и классическими документами грубо эротическаго настроенія служатъ шесть христіанскихъ драмъ саксонской монахини Росвиты, жившей около 980 года. Стремленіемъ, руководившимъ этой монахиней въ ея писательской дѣятельности, было желаніе отнять лавры у наиболѣе популярнаго въ то время античнаго писателя Теренція. По понятіямъ того времени это было возможно только при томъ условіи, если работа будетъ производиться по тому же рецепту, по которому языческій Теренцій былъ обязанъ своей славой. И Росвита настолько честна, что говоритъ даже объ этомъ въ своемъ предисловіи: сладость выраженія прельщаетъ людей больше всего; поэтому-то она и рѣшаетъ подражать Теренцію, „чтобы, подобно тому какъ онъ разсказываетъ о развращенности безнравственныхъ женщинъ, воспѣть въ предѣлахъ моихъ дарованій похвальное цѣломудріе христіанскихъ дѣвъ". И она дѣйствительно добросовѣстно послѣдовала этому испытанному рецепту. Къ числу главныхъ моментовъ ея драмъ слѣдуетъ отнести сцены изнасилованія, которому подвергаются христіанскія дѣвушки; въ пьесѣ „Каллимахъ"

описывается даже оскверненіе трупа. То, что драмы монахини Росвиты предоставляютъ собою несомнѣнное свидѣтельство общественной нравственности того времени, а вовсе не плодъ экзальтированнаго воображенія истеричной монахини, доказывается уже хотя бы тѣмъ фактомъ, что эти драмы въ цѣляхъ взаимной нравственной поддержки разыгрывались другими монахинями. Чрезвычайно важнымъ матеріаломъ для сужденія объ эротической грубости средневѣковья служатъ также нѣкоторыя мѣста изъ „Парціала". Рыцарское общество, которое изображалъ великій реалистъ Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ, повидимому, совсѣмъ не тяготилось какими-либо путами нравственности. Достаточно прочесть хотя бы то мѣсто, въ которомъ описывается посѣщеніе Гаваномъ замка короля Вергуласта. Гаванъ застаетъ въ замкѣ сестру короля, дѣвственную королеву Антиконію. Онъ проситъ ее разрѣшенія поцѣловать и сразу же отваживается на самую смѣлую и грубую ласку. Это весьма характерно. Рыцарь по отношенію къ королевѣ ведетъ себя такъ, какъ въ настоящее время какой-нибудь грубый, неотесанный конюхъ, единственнымъ аргументомъ котораго можетъ служить возбужденное состояніе. Но очевидно, что рыцарь Гаванъ примѣнилъ вѣрный способъ, такъ какъ дѣвственная королева находитъ его аргументацію въ достаточной мѣрѣ убѣдительной: черезъ мгновеніе она уже готова позволить сластолюбивому рыцарю то, чего онъ отъ нея добивается. То, что до этого дѣло не дошло, объясняется исключительно приходомъ непрошеннаго свидѣтеля. При этомъ необходимо принять во вниманіе, что этотъ, съ первой же минуты переходящій отъ словъ къ дѣлу Гаванъ является въ поэмѣ Эшенбаха образцомъ рыцаря. А посему не будемъ и мы впредь обольщаться высокой моралью тогдашняго рыцарства. Важно тутъ то, что вышеописанная сцена не представляетъ собой, повидимому, ничего исключительнаго, а служитъ, наоборотъ, обычнѣйшей формой галантности. Придворная поэзія содержитъ множество доказательствъ этого: точно такія же сцены описываются и другими авторами. Жена горожанина рѣдко обижается на своего пламеннаго гостя за такія конкретныя проявленія его любви. Если же рыцарь находится въ дорогѣ, то онъ поло-

Портретъ возлюбленнаго.

жительно считаетъ своимъ долгомъ оказать такую честь дамѣ, которую онъ охраняетъ. Такъ, въ одной поэмѣ описывается, какъ королева Гиновара сѣла отдохнуть подъ липой со своимъ рыцаремъ. Послѣдній чрезвычайно благовоспитанъ и проситъ у нея разрѣшенія на такого рода ласки. Сначала она отказываетъ ему, но потомъ тотчасъ же даетъ разрѣшеніе. Само собой разумѣется, что такого рода галантныя ласки служатъ большею частью лишь введеніемъ къ столь же грубому продолженію и что безъ такого продолженія дѣло обходилось въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ. Когда Ланцелетъ убиваетъ Иверета, онъ увозитъ его дочь Иблисъ. Едва они отъѣхали съ милю, какъ уже располагаются на „отдыхъ" подъ липой. Многіе плѣненные рыцари были обязаны своимъ освобожденіемъ изъ плѣна тѣмъ радостямъ, которыя они доставили женамъ взявшихъ ихъ въ этотъ плѣнъ. По описаніямъ поэтовъ и хрониковъ, настойчивость со стороны женщины иногда даже больше, чѣмъ со стороны мужчины. Владѣтельница замка охотно смѣняетъ свое ложе подлѣ мужа на ложе подлѣ гостя-рыцаря; оказаться при этомъ не галантнымъ кавалеромъ для него почти всегда гораздо опаснѣе, чѣмъ проявить всю свою рыцарскую доблесть. Можно было бы привести безконечное множество примѣровъ такого рода, такъ какъ исторія культа любви („Minnedienst") представляетъ собою сплошную цѣпь такихъ приключеній, сплошной и обширнѣйшій комментарій самой грубой эротики. Она и должна была быть таковой, такъ какъ такая половая мораль коренилась въ экономическихъ условіяхъ тогдашней придворно-аристократической культуры и въ неприкрытой еще никакимъ флеромъ основѣ брака, который у господствующихъ классовъ былъ только простой условностью. Если поэтому мы должны внести какія-либо поправки въ традиціонныя описанія этой эпохи, то прежде всего относительно мнимаго цѣломудрія женщинъ. Насъ убѣждаетъ въ этомъ всякое мало-мальски серьезное изученіе эпохи. Вспомнимъ хотя бы изобрѣтеніе этого вѣка, поясъ цѣломудрія или Венеры и тѣ логическія слѣдствія, которыя сами собой явствуютъ изъ его широкаго распространенія.

Рѣшающимъ для моральной оцѣнки этого изобрѣтенія является единственно вопросъ: при какихъ условіяхъ поло-

вая неприкосновенность женщины могла быть обезпечена? Отвѣтъ на этотъ вопросъ не представляетъ никакихъ трудностей, такъ какъ онъ въ этомъ случаѣ чрезвычайно простъ и очевиденъ. Тѣмъ не менѣе отвѣтъ этотъ въ той формѣ, какъ его давала до сихъ поръ традиція, несомнѣнно ошибоченъ. Традиціонное мнѣніе полагаетъ, что рыцарство прибѣгало къ помощи этихъ желѣзныхъ или серебряныхъ поясовъ затѣмъ, чтобы охранить женщинъ отъ грубаго насилія въ тѣ періоды, когда мужъ на долгое время отлучался изъ дому, отправлялся въ крестовый походъ или же когда сама женщина отправлялась куда-нибудь въ дальній путь. Если бы это мнѣніе было правильно, то даже съ точки зрѣнія нашей современной половой морали было бы очень трудно противъ такого пользованія поясами цѣломудрія. Но мнѣніе это несомнѣнно ошибочно, ибо для того, чтобы предохранить женщину отъ изнасилованія, эти пояса были, конечно, недостаточны, Разбойничьимъ рыцарямъ, нападавшимъ на проѣзжавшихъ женщинъ, или врагамъ, которые, ворвавшись въ замокъ, насиловали женщинъ, такой поясъ служилъ самымъ ничтожнымъ препятствіемъ. Въ сильныхъ рукахъ рыцаря, который въ тяжеломъ панцырѣ справлялся съ турнирнымъ копьемъ, серебряный замокъ такого пояса былъ шелковой ниткой, которую онъ шутя могъ порвать. И насчетъ этого рыцарское общество едва ли сомнѣвалось и само, такъ какъ, чтобы понять это, достаточно простой сообразительности. Если же тѣмъ не менѣе рыцари заставляли своихъ женъ надѣвать такой поясъ цѣломудрія, то цѣль у нихъ была совершенно другая. Поясъ долженъ былъ служить помѣхой случайному, возможному на каждомъ шагу совращенію его жены. Рыцарь зналъ себя и себѣ подобныхъ, зналъ, что передъ ними не устоять никакому цѣломудрію женщины. Но въ то же время онъ зналъ не только себя и себѣ подобныхъ, — онъ зналъ и свою жену. Онъ зналъ, что сопротивленіе его жены совратительнымъ попыткамъ какого-нибудь симпатичнаго гостя не будетъ чрезмѣрно серьезнымъ и что она очень охотно согласится осчастливить его своей благосклонностью, если только онъ сумѣетъ искусно воспользоваться удобной возможностью. Отъ такихъ случайныхъ измѣнъ и долженъ былъ охранять по-

ясъ Венеры и дѣйствительно нѣкоторой охраной онъ все-таки служилъ. Смятое платье можно было разгладить, сломанный же замокъ пояса починить незамѣтно было очень трудно, по крайней мѣрѣ въ то время, даже если супругъ и отсутствовалъ въ теченіе весьма долгаго времени. Употребленіе пояса Венеры было, такимъ образомъ, до нѣкоторой степени и охраной женщины отъ самой себя. Но именно, благодаря этому поясъ цѣломудрія и служитъ вѣрнѣйшимъ доказательствомъ господствовавшей въ то время дикой, разнузданной эротики.

Когда въ городъ пріѣзжалъ какой-нибудь могущественный король или императоръ, то граждане торжественной процессіей выходили къ нему навстрѣчу. Впереди этой процессіи шло нѣсколько „прекрасныхъ женщинъ", которыя простоты ради были украшены всего лишь — красотой своего обнаженнаго тѣла. То были красивѣйшія изъ „веселыхъ дѣвицъ", какія были только въ публичныхъ домахъ города; онѣ то и составляли нагую свиту высокаго посѣтителя. Такъ обстояло дѣло еще и во времена Дюрера, какъ мы узнаемъ изъ письма, которое онъ написалъ домой относительно въѣзда императора Карла V въ Антверпенъ. Когда высокій гость и его свита освѣжались послѣ трудностей пути явствами и виномъ, то первымъ дѣломъ заботливыхъ отцовъ города было безплатно предоставить въ ихъ распоряженіе всѣхъ „веселыхъ дѣвицъ". Большого удовольствія они, повидимому, не могли и придумать для гостя. Плату женщинамъ принималъ городъ на себя. Это тоже было обычаемъ въ теченіе весьма долгаго времени, какъ о томъ свидѣтельствуютъ многочисленные историческіе источники. Въ 1414 году императоръ Сигизмундъ открыто поблагодарилъ магистратъ города Берна за то, что тотъ предоставилъ его свитѣ безплатное посѣщеніе публичныхъ домовъ города въ теченіе трехъ дней. Въ 1434 году улицы Ульма спеціально освѣщались по случаю того, что Сигизмундъ или его свита отправлялись въ веселый домъ. Отсюда явствуетъ, что общественная нравственность того времени вполнѣ допускала, чтобы „веселые дѣвицы" развлекали высокихъ посѣтителей города.

Такой же грубо-эротическій характеръ носитъ и „награда за турниръ", которая пользовалась чрезвычайно ши-

рокимъ распространеніемъ. Если въ настоящее время побѣдителя на состязаніи прельщаетъ золотой кубокъ, то тогда его нерѣдко ожидала прелестная „веселая дѣвица“, которую магистратъ города выбиралъ изъ обитательницъ публичныхъ домовъ, — она была наградой побѣдителю. Намъ извѣстна еще одна феодальная форма награды за турниръ въ эту эпоху. Если терпѣлъ пораженіе рыцарь какой-нибудь дамы, то она вскорѣ становилась любовницей побѣдителя; она находила вполнѣ въ порядкѣ вещей, что должна подарить побѣдителю благосклонность, изъ-за которой только что боролся побѣжденный. Изъ „Парсифаля“ мы знаемъ, что дама, поклонникъ которой былъ побѣжденъ, безъ всякаго зова явилась ночью къ его побѣдителю. Болѣе грубаго и примитивнаго пониманія эротической морали трудно себѣ и представить. Но все это лишь доказательства того, насколько мало была развита въ то время индивидуальная половая любовь. Поэтому-то все это и служитъ иллюстраціей къ тому, о чемъ мы говорили теоретически въ началѣ этой книги: что такая эротика какъ нельзя болѣе точно соотвѣтствовала высотѣ тогдашней культуры. Иначе, „лучше“ отношенія въ то время не могли складываться, такъ какъ для этого слишкомъ примитивенъ былъ еще механизмъ тогдашней морали.

Духовная пища придворно-аристократическихъ круговъ служитъ тоже неопровержимымъ доказательствомъ грубоэротическаго характера того времени: всевозможныя фабліо и комедіи слушались въ то время съ величайшимъ вниманіемъ какъ мужчинами, такъ и женщинами, хотя главнѣйшимъ ихъ содержаніемъ были эротическія похожденія самаго сомнительнаго свойства.

То, что нравы средняго сословія и крестьянъ при тѣхъ же условіяхъ грубой неразвитой культуры были также весьма далеки отъ всякаго цѣломудрія и скромности и то, что они отличались еще большей откровенностью и еще большей примитивностью,—это опять таки представляется внутренней необходимостью средневѣковой культуры. И здѣсь для иллюстраціи этого положенія достаточно немногихъ примѣровъ.

Народныя увеселенія служатъ во всѣ времена наилучшими показателями даннаго состоянія общественной нравст-

Запретный плодъ. (Галантная французская иллюстрація.)

Галантная французская гравюра по картинѣ Ле-Клерка.

венности. Въ теченіе всего средневѣковья излюбленнѣйшимъ развлеченіемъ народа, и среднихъ классовъ и крестьянъ, служили танцы,—имъ посвящались всѣ часы досуга. Главная прелесть средневѣковыхъ танцевъ состояла въ томъ, чтобы какъ можно выше поднять даму и кружиться съ ней до упаду. Это означаетъ: чтобы прослыть хорошимъ танцоромъ, нужно стараться танцовать такъ, чтобы юбки у дамы взлетали выше головы. Основная цѣль тутъ, конечно, ясна: это по возможности болѣе непристойное обнаженіе танцующей женщины передъ глазами всѣхъ зрителей. Однако, выраженіе „непристойное обнаженіе" нужно понимать правильно; все дѣло было въ томъ, что именно обнажалось при этомъ. Что рѣчь шла тутъ не о какой-либо невинной шуткѣ, явствуетъ изъ общаго отношенія всего средневѣковья къ частичному обнаженію. Видѣть грудь или икры женщины никого бы не прельстило. Объ этомъ удовольствіи, съ которымъ женщины предоставляли свои скрытыя прелести взглядамъ постороннихъ во время танцевъ, сообщаютъ многіе писатели этого періода, а также и эпохи Ренессанса.

Весьма, характерно, а, впрочемъ, и не менѣе логично, что такая утонченная форма обнаженія женщины была въ большомъ ходу и въ кругу аристократіи. Доказательствомъ этого служитъ излюбленная среди знатныхъ дамъ игра въ „опрокидываніе". Сохраняющійся въ Германскомъ Музеѣ въ Нюрнбергѣ коверъ, относящійся къ 14 вѣку, содержитъ изображеніе, которое можетъ дать намъ представленіе о такомъ средневѣковомъ развлеченіи. Рѣчь идетъ о комическомъ турнирѣ между мужчинами и женщинами. Игра состоитъ въ слѣдующемъ: дама садится на спину мужчины, стоящаго на четвереньках. Другой мужчина стоитъ предъ ней. И онъ и она поднимаютъ одну ногу и, толкая другъ друга, стараются повалить, опрокинуть. Такъ какъ женщина сидитъ на спинѣ мужчины на четвереньках, то упасть она можетъ только назадъ, т. е. попасть въ самое безпомощное положеніе. Если мужчинѣ удавалось такимъ образомъ вывести даму изъ равновѣсія, то онъ и считался побѣдителемъ; общее одобреніе и удовольствіе было тѣмъ больше, чѣмъ искуснѣе удавалось такъ повалить против-

ницу, чтобы она при этомъ совершенно обнажилась. Конечно, изъ самолюбія женщина хотѣла все-таки побѣдить. Но самая сущность игры несомнѣнно вызывалась помимо сластолюбиваго желанія мужчинъ также и тѣмъ удовольствіемъ, которое доставляло женщинѣ случайно показать свои скрытыя прелести взглядамъ поклонниковъ. Это слѣдуетъ также и изъ того, что мужчины, считавшіеся наиболѣе искусными „опрокидывателями", были и самыми излюбленными партнерами въ этой галантной игрѣ... Что это отнюдь не является нашимъ предположеніемъ, явствуетъ изъ надписи, сдѣланной авторомъ ковра подъ изображеніемъ. Женщины разражались, конечно, единодушнымъ одобреніемъ, когда какой-нибудь изъ нихъ удавалось повалить партнера. Здѣсь также немалую роль играетъ эротическій элементъ: дѣло въ томъ, что при тогдашнемъ мужскомъ костюмѣ онъ тоже при паденіи довольно непристойно обнажался. Насколько распространены были такого рода игры и танцы, мы узнаемъ изъ распоряженія властей, въ которыхъ нерѣдко содержится запрещеніе танцовать столь „непристойнымъ образомъ". Само собой разумѣется, что такія распоряженія совершенно не достигали цѣли, — это тоже слѣдуетъ изъ многочисленныхъ ссылокъ на нихъ и неоднократныхъ ихъ подтвержденій. Такія игры, какъ „опрокидываніе" и другія были, понятно, широко распространены и среди низшихъ классовъ.

Такого рода грубая эротика образуетъ центръ и всѣхъ тѣхъ литературныхъ произведеній, которыя сочинялись спеціально для этихъ всевозможныхъ увеселеній. Наиболѣе цѣнными литературными произведеніями въ этомъ отношеніи и вообще наиболѣе важными доказательствами сущности общественной нравственности того времени служатъ многочисленныя масленичныя пьесы, которыя простираются далеко въ глубь средневѣковья и которыя сохранились еще и значительное время спустя. Цѣлый рядъ такихъ пьесъ дошелъ до насъ. Объектомъ ихъ была всегда одна только эротика; тутъ были рифмованныя разсужденія относительно техники любви, дѣеспособности мужчинъ въ состязаніяхъ Венеры относительно ихъ физическихъ достоинствъ, размѣровъ тѣхъ требованій, которыя можетъ предъявлять къ мужчинѣ жен-

щина и т. п. Остроуміемъ и всей солью этихъ пьесъ служатъ исключительно сальности и при томъ довольно низкаго пошиба. Немаловажное значеніе имѣетъ здѣсь то, что авторы этихъ пьесъ вкладываютъ не менѣе циническія сальности въ уста женщинъ.

Какъ, навѣрное, сочувственно хихикали этимъ сальностямъ женщины, сидѣвшія въ рядахъ зрителей. И какъ, навѣрное, умѣли и онѣ и ихъ кавалеры тотчасъ же примѣнять все это остроуміе на дѣлѣ. Вѣдь всѣ сидѣли вмѣстѣ: эти масленичныя пьесы разыгрывались совершенно публично. Навѣрное, послѣ такихъ зрѣлищъ публика не расходилась цѣломудренно и нравственно по домамъ, — навѣрное, всѣ старались опять таки примѣнять видѣнное и слышанное ими въ дѣйствительности. Такова, повторяемъ опять таки, неумолимая логика того времени, — и мы должны были бы совершенно извратить общій колоритъ картины той эпохи, если бы стали повторять старыя традиціонныя басни о возвышенной любви эпохи миннезенгеровъ.

Перелистывая страницы исторіи, мы безъ труда найдемъ многочисленныя свидѣтельства того, какія формы принимала иногда такая разнузданная эротика. Въ 1267 году въ Базель пріѣхала компанія молодыхъ рыцарей съ цѣлью провести весело масленицу. Но къ этому „веселью“ ихъ приревновала базельская молодежь, и вскорѣ между горожанами и рыцарями разгорѣлась отчаянное побоище, стоившее большого числа убитыхъ и раненыхъ. У базельской молодежи были на это, впрочемъ, весьма основательныя причины. Дѣвушки ихъ слишкомъ охотно и радостно пошли навстрѣчу нескромнымъ желаніямъ пріѣзжихъ рыцарей. Про обитательницъ Вѣны одинъ современникъ сообщаетъ, что „онѣ рѣдко довольствуются однимъ мужемъ. Къ прекраснымъ дамамъ нерѣдко являются знатные гости. Мужъ угощаетъ ихъ виномъ и оставляетъ потомъ наединѣ съ женой“. Многіе вѣнцы даже очень цѣнили такую близость ихъ женъ съ знатными рыцарями: „многіе старались ничѣмъ не мѣшать знатному гостю, когда тотъ развлекался съ прекрасной хозяйкой галантными любовными играми“. Но женщины Базеля и Вѣны вовсе не были какими-либо исключеніями. То, что разсказываютъ о нихъ современники, на то, какъ на общую

тенденцію времени, указываетъ Іоаннъ Сарисберіензисъ („Поликратикусъ“, гл. III, 13):

„Когда молодая хозяйка въ сопровожденіи мужа выходитъ навстрѣчу гостю, то мужъ производитъ впечатлѣніе не супруга, а сводника. Онъ выводитъ ее, усаживаетъ вмѣстѣ съ развратниками и когда видитъ, что можетъ разсчитывать на звонкую монету, то охотно продаетъ ея прелести. Если его красивая дочь или вообще какая-нибудь родственница нравится богатому гостю, то она въ глазахъ хозяина дома не болѣе, какъ выгодный товаръ, ожидающій только своего покупателя. И если иногда ему даже тяжело сознавать, что онъ долженъ раздѣлить свое супружеское ложе съ кѣмъ-нибудь постороннимъ, то надежда на наживу тотчасъ же прогоняетъ непріятное чувство“...

Если относительно масленичныхъ игръ можно сказать еще, что они были какъ бы сатурналіями, днями всеобщаго разгула, то такое хотя бы и минимальное оправданіе совершенно отпадаетъ по отношенію къ другой своеобразной особенности, по отношенію къ жизни въ баняхъ. Исторія жизни въ баняхъ въ средніе вѣка показываетъ, что грубая эротика составляла вполнѣ открытый центральный пунктъ всей общественной жизни; ничто поэтому такъ отчетливо и ясно не подчеркиваетъ существа общественной нравственности въ средніе вѣка. Публичныя бани были не столько вопросомъ здоровья, сколько общественности. Въ баняхъ купались всѣ вмѣстѣ: и мужчины, и женщины, и монахи, и монахини, и горожане, и пріѣзжіе, при чемъ самыя бани представляли собой обычно довольно тѣсное помѣщеніе. Одежда была при этомъ, конечно, до нельзя скудной. Купались не только одинъ или два раза въ недѣлю и проводили въ баняхъ не по нѣскольку часовъ, а иногда даже цѣлыми днями. Пріѣзжіе останавливались прямо въ баняхъ и старались проводить тамъ время какъ можно веселѣе. Папскій секретарь Поджіо пишетъ про цюрихскія бани въ своемъ описаніи швейцарскихъ минеральныхъ водъ, появившемся въ свѣтъ въ 1538 году, слѣдующее:

„Въ этихъ баняхъ существуетъ обычай, что женщины, когда мужчины заглядываютъ къ нимъ черезъ перегородку, просятъ у нихъ шутки ради какой-нибудь подарокъ. Кра-

сивѣйшимъ изъ нихъ мужчины бросаютъ монеты, которыя онѣ ловятъ руками или поднятой сорочкой, при чемъ толкаются другъ съ другомъ, опрокидываютъ и обнажаютъ свои скрытыя прелести. Я купался всего два раза, но мнѣ такъ нравились эти игры и шутки, что все остальное время я проводилъ тоже въ баняхъ и наравнѣ съ другими бросалъ монеты".

Другими словами это значитъ: женщины, главнымъ образомъ, конечно, красивыя, такъ какъ такія именно и были особенно способны проводить все свое время въ публичныхъ баняхъ, сами побуждали мужчинъ предоставить имъ случай показать свои скрытыя прелести. И если мужчины въ отвѣтъ на ихъ вызовъ дѣйствительно кидали монеты, то, понятно, только затѣмъ, чтобы дать поводъ женщинѣ поднять сорочку и насладиться видомъ ея наготы. Такимъ образомъ, и мужчины и женщины день изо дня забавлялись играми, которыя имѣли лишь одну цѣль: обнажаться и лицезрѣть наготу. Тѣмъ не менѣе въ гигіеническомъ отношеніи эти игры были весьма полезны. Жизнь въ баняхъ считалась, по сообщеніямъ многихъ современниковъ, весьма надежнымъ средствомъ противъ безплодія женщинъ.

Такого рода свѣтскимъ нравамъ и обычаямъ соотвѣтствовали, естественно, и духовныя и моральныя воззрѣнія того времени. Разнузданной и развратной была жизнь и тамъ, гдѣ, по нашимъ современнымъ понятіямъ, она должна была бы отличаться скромностью и благочестіемъ. Характернѣйшимъ документомъ служатъ въ этомъ отношеніи извѣстныя письма, которыя писалъ Петрарка въ 1370 году изъ Авиньона, тогдашней резиденціи папъ.

„Знай", пишетъ Петрарка, „что и перо Цицерона не было бы способно описать того, что происходитъ здѣсь. Все, что ты читалъ про Ассирію, Египетъ и Вавилонъ, все, что ты слышалъ о четырехъ лабиринтахъ, объ ужасахъ Гадеса, о тартарскихъ чащахъ и топкихъ трясинахъ не можетъ и сравниться съ здѣшнимъ Тартаромъ. Здѣсь есть и страшный Нимродъ, и жестокая Семирамида, и страшный Миносъ, и Радамантъ, и всепожирающій Церберъ, здѣсь и Пасифая, совокупляющаяся съ быками, здѣсь ты найдешь и двуполую, похожую на Минотавра, человѣческую расу, плодъ отвратительнаго полового подбора".

Несомнѣнно, конечно, что Петрарка писалъ съ преувеличеннымъ паѳосомъ нравственно возмущеннаго моралиста, но если извѣстную долю возмущенія и можно объяснить этимъ, то все же остается еще достаточно, чтобы окончательно убѣдиться, что въ настоящее время пришлось бы обходить всѣ остроги и тюрьмы для того, чтобы составить себѣ человѣческую коллекцію, которая могла бы стать наравнѣ со сливками общества въ тогдашнемъ Авиньонѣ.

Безусловно ошибочно было бы, если бы стали примѣнять наше современное представленіе о монастырской жизни къ средневѣковымъ монастырямъ. Тамъ люди жили и любили и жили при этомъ полной жизнью. Зачастую даже доходили до положительно скотскаго разгула. Но и это представляется намъ вполнѣ естественнымъ сопутственнымъ явленіемъ историческаго развитія. Всѣ институты, утрачивающіе свое первоначальное содержаніе, вырождаются. Изъ рычага экономическаго развитія монастыри превратились постепенно въ паразитовъ на соціальномъ организмѣ. Для того, чтобы составить себѣ хотя бы приблизительное представленіе о нихъ, не слѣдуетъ даже читать сатирическихъ описаній, какъ, напримѣръ, извѣстнаго Аретина о жизни монахинь,— достаточно ограничиться хотя бы почти протокольными сообщеніями многочисленныхъ хронистовъ, совершенно лишенными какого бы то ни было сатирическаго преувеличенія. Въ хроникѣ графа Циммерна, описывающей порядки въ вюртембергскомъ монастырѣ въ Оберндорфѣ, сообщаются самыя невѣроятныя вещи. Большаго разгула и положительно скотскаго разврата трудно себѣ и представить.

Нюренбергскій хронистъ Гансъ Розенплютъ сообщаетъ о томъ, что публичныя женщины города жаловались магистрату на конкуренцію.... монахинь. То, что эта жалоба имѣла дѣйствительно серьезныя основанія, подтверждается тѣмъ, что власти разрѣшали публичнымъ женщинамъ самимъ расплачиваться съ соперницами. Поэтому мы отнюдь не можемъ назвать преувеличеніемъ слова Гейлера фонъ-Кайзерсберга: „Я, право, не знаю, что было лучше: отдавать ли своихъ дочерей въ монастырь или въ публичный домъ“... Еще многочисленнѣе, впрочемъ, жалобы супруговъ на монаховъ: то, о чемъ свидѣтельствуютъ новеллы Боккачіо

относительно Италіи, то доказываютъ фабліо относительно Франціи и масленичныя пьесы относительно Германіи. Всѣ они говорятъ, что въ безчисленныхъ замкахъ, усадьбахъ и крестьянскихъ лачугахъ монахъ былъ желаннымъ гостемъ всякой хозяйки. И вовсе не только ради ея душевнаго спасенія, но главнымъ образомъ ради ея физическаго утѣшенія. Рыцарскія жены предпочитали монаховъ бѣднымъ рыцарямъ, такъ какъ первые всегда приносили имъ подарки. Во многихъ деревняхъ, расположенныхъ по сосѣдству съ монастырями, едва ли можно было найти хоть одну взрослую женщину, избѣгнувшую соблазна любви съ монахами. „Ряса монаха все покрываетъ", „одна только тѣнь монастырской колокольни избавляетъ отъ безплодія", „монахъ цѣломудрененъ только въ церкви", — въ сотняхъ такихъ поговорокъ народъ выражалъ свое озлобленіе противъ монаховъ. Въ средневѣковомъ фрагментѣ „De rebus Alsaticus" неизвѣстный авторъ пишетъ: „Въ 1200 году почти у всѣхъ монаховъ были жены, такъ какъ къ этому побуждали ихъ сами крестьяне. Они говорили: безъ женщины монахъ все равно не обойдется; такъ ужъ пусть лучше у него будетъ своя жена, чѣмъ если онъ будетъ волочиться за чужими".

Все это неопровержимые и чрезвычайно краснорѣчивые документы, свидѣтельствующія о состояніи общественной нравственности средневѣковья.

* * *

Раскрывая такимъ образомъ средневѣковую жизнь, мы убѣждаемся, что необходимѣйшимъ слѣдствіемъ ея является и своеобразная каррикатура, насквозь проникнутая грубоэротическимъ духомъ. Необходимость ея должна была бы быть понятной намъ и въ томъ случаѣ, если бы у насъ не было никакихъ подтверждающихъ документовъ, такъ какъ сущностью каррикатуры является не пониженіе тона эпохи, а, наоборотъ, его усиленіе и нарочитое подчеркиваніе.

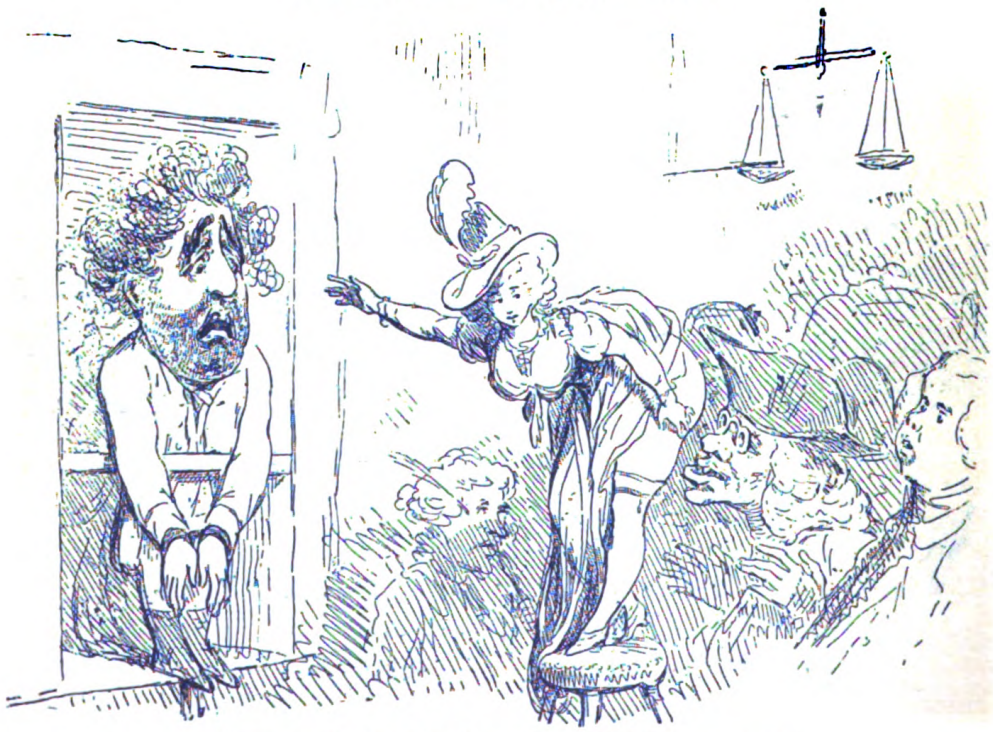
Наиболѣе характерное выраженіе грубая эротика средневѣковья нашла себѣ въ гротескахъ, которыми украшалось большинство монументальныхъ построекъ средневѣковья'

главнымъ образомъ, рыцарскихъ замковъ и церквей. Никто не находилъ ничего особеннаго въ томъ, что эти гротески, достигавшіе наивысшаго реализма и натурализма, были попросту грязны и сальны. То, что болѣзненно оскорбило бы наше теперешнее чувство стыда, то съ величайшей беззастѣнчивостью выставлялось всѣмъ на показъ. Подобно тому, какъ непристойное обнаженіе служило центральнымъ пунктомъ всѣхъ развлеченій и игръ, такъ и изображеніе его стояло на первомъ планѣ во всѣхъ этихъ гротескахъ. Чрезвычайно характерными образцами такого рода служатъ украшенія базиса одной изъ колоннъ въ бургосскомъ соборѣ, скульптурныя украшенія на стѣнахъ башни „Дешъ" въ Метцѣ, фигура человѣка надъ южнымъ порталомъ нюрнбергской церкви Лоренца и въ особенности сохранившіеся еще до сихъ поръ двѣ каменныя фигуры въ замкѣ Блуа. Эротическій характеръ послѣднихъ ярко проявляется въ похотливомъ выраженіи лица человѣчка. Въ высшей степени циничное изображеніе человѣка, удовлетворяющаго свою естественную потребность, имѣется на хорахъ церкви въ Сенъ-Жерве. Но еще дальше въ этомъ отношеніи заходитъ украшеніе на хорахъ въ монастырской церкви Шампо. Любовныя сцены монахинь и монаховъ до сихъ поръ еще украшаютъ стѣны многихъ церквей и другихъ зданій. Очень часто встрѣчается на нихъ дьяволъ въ какой-нибудь эротической комбинаціи. Помимо этихъ эротическихъ изображеній съ легкимъ налетомъ сатирическаго характера, имѣется еще цѣлый рядъ наивныхъ: таковы, напримѣръ изображенія Адама и Евы. Примѣромъ здѣсь могутъ служить двѣ каменныя фигуры на одной изъ колоннъ церкви въ Эгерѣ въ Богеміи. Въ богемскихъ и италіанскихъ церквахъ было найдено множество такихъ эротическихъ гротесковъ. Въ церкви въ Шенгреберѣ въ Австріи имѣется цѣлый рядъ эротическихъ и непристойныхъ скульптуръ. Нерѣдко въ эротическомъ видѣ изображались боги античной древности и, конечно, главнымъ образомъ, Венера.

Число такихъ архитектурныхъ эротическихъ гротесковъ, судя по дошедшимъ до насъ жалкимъ остаткамъ, — цѣлый рядъ такихъ и аналогичныхъ произведеній перечисляется

Каррикатуры 1840 года.

Liberta. (Итальянская каррикатура.)



Джилльрей. Судебный процессъ убійцы женщинъ.

нами въ главѣ „Средніе Вѣка“ перваго тома „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“,—было, по всей вѣроятности, весьма внушительнымъ, но боязливое потомство пустило и здѣсь въ ходъ свое вандальство и самымъ невѣжественнымъ образомъ разрушило то, глубокаго смысла чего оно не понимало и въ чемъ видѣло одно только проявленіе эротизма. Такому разрушенію подверглось не только множество цѣннѣйшихъ культурныхъ документовъ, но несомнѣнно и цѣлый рядъ выдающихся произведеній искусства этого грубо-эротическаго времени. О той цѣли которую преслѣдовали художники, помѣщая свои эротическія изображенія въ церквахъ, мы говорили уже въ „Исторіи каррикатуры“. Напомнимъ, что дѣлалось это не только ради простой, невинной „архитектурной шутки“, а въ цѣляхъ серьезнаго увѣщеванія.

Чрезвычайно цѣнный и интересный матеріалъ для иллюстраціи грубой эротики средневѣковья содержится также въ миніатюрахъ, украшающихъ собою старинныя рукописи и библіи; въ маленькой иллюстраціи или попросту въ украшеніи заглавной буквы можно тамъ нерѣдко подмѣтить грубо-сатирическое остроуміе. Здѣсь имѣется, по всей вѣроятности, еще много неразработаннаго матеріала. Миніатюра изъ одной рукописи изображаетъ сцену флагеллацій между епископомъ и монахиней. Въ одной бреславльской рукописи имѣется сатирическое изображеніе жизни въ баняхъ. Мантенья оставилъ наброски жизни въ баняхъ, которыя наглядно изображаютъ всю разнузданность эротическихъ наслажденій. Столь же откровененъ и Мейстеръ въ своихъ знаменитыхъ „Источникахъ юности“. Здѣсь справляетъ свои наиболѣе пышный тріумфъ вся эротическая грубость средневѣковья. Источникомъ юности пользуются только, чтобы имѣть возможность снова „любить“,—только для этого человѣкъ хочетъ начать снова жить.

Если церковь читала народу свои сатирическія проповѣди съ высоты своихъ колоннъ и крышъ, то и народъ отвѣчалъ ей по своему. Недостойные служители церкви были всегда преобладающимъ мотивомъ эротической сатиры уже и въ тѣ времена, когда было лишь весьма примитивное искус-

ство. Когда описанія и сообщенія объ излишествахъ при паскомъ дворѣ стали общимъ достояніемъ, тогда возникла, какъ извѣстно, пресловутая басня о папѣ-женщинѣ Іоаннѣ. Это окончательно подорвало престижъ папства. Весьма характерное отраженіе такого отношенія мы находимъ въ старинной церковной комедіи „Фрау Ютта".

Когда Ренессансъ расшевелилъ искусство и оно стало смѣло и дерзко изображать всѣ стороны жизни, тогда все это и въ особенности сластолюбіе монаховъ стало излюбленной художественной темой, нашедшей себѣ самое разнообразное сатирическое толкованіе. Въ эпоху Ренессанса дѣйствительность достигла, наконецъ, нужной степени развитія и историческій конфликтъ требовалъ властно своего разрѣшенія.

Въ заключеніе упомянемъ еще о различнаго рода мелкихъ эротическихъ произведеніяхъ: различныхъ украшеніяхъ, медаляхъ, монетахъ и пр. Большинство ихъ изображаетъ какой-нибудь фаллическій мотивъ. Смыслъ всѣхъ этихъ произведеній довольно очевиденъ, но изъ нихъ можно вывести весьма любопытное заключеніе: эти произведенія суть не что иное, какъ доказательства того факта, что культъ фаллуса не былъ уничтоженъ средневѣковьемъ, а существовалъ еще весьма долгое время и что его символы носили такой же фетишистскій характеръ, что и въ античной древности. Они служили и теперь тѣмъ же цѣлямъ: это по большей части амулеты, которымъ приписывается то же магическое дѣйствіе, что и прежде; они приносятъ плодовитость женщинѣ, повышаютъ потенцію возлюбленнаго, возстанавливаютъ потенцію у мужа, предохраняютъ отъ разныхъ болѣзней и т. п.

Но интересенъ не только самый фактъ наличности этого культа, — онъ процвѣталъ не только въ „мрачную" эпоху средневѣковья, слѣды его простираются и вплоть до новѣйшаго времени,—а то, что онъ былъ распространенъ въ самыхъ различныхъ странахъ. Это доказываютъ мѣста находокъ такихъ произведеній: Франція, Италія, Германія и Англія. Интересно, далѣе, и еще одно обстоятельство: если христіанство было не въ состояніи уничтожить этотъ культъ,

то послѣдній оказалъ несомнѣнное вліяніе на него. Это доказываютъ различнаго рода культы и обрядности во всѣхъ названныхъ странахъ. Это одно изъ доказательствъ способности приспособленія христіанской церкви къ древнимъ религіямъ природы и въ то же время ключъ къ пониманію исключительно побѣдоносной силы христіанской церкви.

Ренессансъ.

Величественнѣйшимъ зрѣлищемъ въ исторіи человѣчества служитъ всегда тотъ моментъ, когда человѣческій духъ разбиваетъ ставшіе ему невыносимыми оковы и вновь произноситъ свое могучее: „Будь!“. Во всемъ, что происходитъ и что возникаетъ въ такія эпохи, звучитъ тысячеголосый призывъ: „Впередъ! Выше!“. Подобно неутомимому гимну жаворонковъ, возносятся эти восторженные клики въ высь въ безбрежную лазурь. Такъ было, когда въ 15 и 16 вѣкахъ новый могучій экономическій строй разрушилъ средневѣковый феодализмъ и когда эта борьба въ наукѣ вылилась въ форму гуманизма, а въ искусствѣ въ форму Ренессанса. Все то, о чемъ мы говорили въ первой части настоящей книги, служитъ само по себѣ уже полноцѣннымъ доказательствомъ грандіознаго величія этого художественнаго зрѣлища, которое за исключеніемъ античной древности не можетъ быть сравниваемо ни съ какой другой эпохой.

То, что даютъ намъ всѣ эти документы, вовсе не сводится къ одному лишь тому, что свѣжее дыханіе, пронесшееся въ это время по всей цивилизованной Европѣ, очистило загрязненную землю, смело всѣ пороки, сдѣлало добродѣтельнымъ обликъ всего цивилизованнаго человѣчества хотя бы на этотъ періодъ и подняло людей до уровня полубоговъ. Документы эти доказываютъ съ полной неопровержимостью только одно: что коренной экономическій переворотъ вызвалъ къ жизни дѣйствительно исполинскую и дѣйствительно неисчерпаемую творческую силу. Если, однако, мы спустимся въ низины этого времени,—особенно глубоко спускаться при этомъ не придется, такъ какъ все въ это время смѣло и беззастѣнчиво стремилось выйти на поверх-

„НЕ ЗАБУДЬ МЕНЯ“.
Анонимная картина эпохи Имперіи.

Графическое заведеніе „ДРУКАРЬ“, Москва.

ность,—то придемъ къ непоколебимому убѣжденію: картина эпохи, какъ небо отъ земли, далека отъ безупречной красоты, отъ благоухающаго аромата на ничѣмъ не омраченномъ золотомъ фонѣ. Наоборотъ, все въ это время дышетъ преступленіемъ, вся грязь со дна взбаламучена этимъ могучимъ водоворотомъ, — такъ что въ результатѣ картина, предстающая передъ нашимъ взглядомъ, можетъ преисполнить насъ только содроганіемъ и ужасомъ. Однако, и это точно такъ же обусловливается ходомъ историческаго развитія, какъ и художественное величіе этой эпохи. Тамъ, гдѣ экономическая почва колеблется, тамъ, гдѣ все бродитъ, тамъ, гдѣ зарождается новое,—тамъ не можетъ быть твердыхъ моральныхъ понятій. Само собой разумѣется, что въ первую голову это относится къ тѣмъ классамъ, которые участвуютъ или должны участвовать въ переворотѣ. Въ то время въ него были вовлечены всѣ классы, всѣ слои общества.

Для нашего изслѣдованія наиболѣе важное значеніе имѣетъ общій характеръ этой эпохи. Характеръ этотъ состоитъ въ томъ, что вся эпоха была проникнута одной великой мыслью, одной великой идеей, одной по истинѣ грандіозной, творческой тенденціей. А это накладывало свой неизгладимый отпечатокъ на все, даже на самое низменное и пошлое и потому-то послѣднее въ перспективѣ вѣчности представляется тоже величественнымъ и облагороженнымъ.

Побѣдителю свойственно всегда сознаніе избытка силъ. Это чувство тѣмъ болѣе интенсивно, чѣмъ больше и чѣмъ рѣшительнѣе одержанная побѣда. Оно проявляется всегда въ безмѣрной смѣлости и отвагѣ, которая не считается ни съ какими преградами, ни съ какимъ сопротивленіемъ и не признаетъ никакихъ другихъ законовъ, кромѣ какъ собственную, самодержавную, суверенную волю. Смѣлость и была поэтому отличительнымъ признакомъ мышленія и чувствованія эпохи гуманизма и Ренессанса. Все хотѣлъ разрушить человѣкъ. Не изъ страсти къ разрушенію, а для того, чтобы воздвигнуть вновь все въ новой формѣ, въ другой, чѣмъ прежде. Смѣлость въ мышленіи, смѣлость въ чувствованіи характерна для всѣхъ великихъ и безсмертныхъ твореній этой эпохи. Если научная смѣлость устрем-

лялась непосредственно къ атеизму, то смѣлость въ области чувствованія направлялась къ перевороту всей морали. О послѣднемъ наиболѣе ярко свидѣтельствуетъ свобода, которая царила въ вопросахъ половой морали. Но то, что въ средніе вѣка было циничной грубостью и отсутствіемъ культуры, чисто животнымъ достиженіемъ и только, то подъ лучами новаго солнца превратилось въ нѣчто болѣе сложное.

* * *

Любовь въ эпоху Ренессанса стала снова бушующей бурей. Казалось, словно въ ней объединяются всѣ стихіи подъ непрерывный грохотъ грома и при ослѣпительномъ сверканіи молніи. Достиженіе любви стало могущественнымъ откровеніемъ, которое, казалось, люди переживали каждый день сызнова. Мускулы напрягались, какъ сталь. Тѣла мужчинъ и женщинъ стали вулканами, любовныя желанія которыхъ пламенными языками вздымались къ небу. И ничто не могло угасить этого пожара.

Естественно, что на первый планъ снова выступила сила мужчины, его потенція. И потенція эта воспѣвалась на всѣ лады. Конечно, съ такой особенностью можно встрѣтиться и въ другія эпохи, но для поколѣнія Ренессанса она была типична, и потому-то она и знаменуетъ собою новую побѣду чувственности. Иными словами: типично самое возвеличиваніе потенціи, какъ лучшаго и цѣннѣйшаго дара небесъ. Въ веселыхъ похожденіяхъ и приключеніяхъ Ганса фонъ Ленина на первомъ планѣ стоитъ приключеніе сильнаго и неутомимаго въ любви монаха на Констанцскомъ соборѣ. Суть этого разсказа сводится къ тому, что неутомимый въ любви монахъ этимъ своимъ качествомъ завоевываетъ благосклонность видной куртизанки, присутствующей на соборѣ, и заставляетъ ее прогонять всѣхъ высокопоставленныхъ служителей церкви, которые до того пользовались ея расположеніемъ. Она обѣщаетъ въ награду за его доблести отказываться отъ всѣхъ другихъ покровителей, даже если бы они положили къ ея ногамъ всѣ сокровища міра. — Аналогичныя темы находимъ мы въ итальянскихъ новеллахъ, во французскихъ фабліо и въ нѣмецкихъ пѣсенкахъ.

Если мы захотимъ подтвердить царившую въ эпоху Ренессанса свободу въ области половыхъ отношеній какимъ-либо безспорнымъ историческимъ примѣромъ, то увидимъ, что въ этой свободѣ отражалась наряду съ творческой силой также и величайшая распущенность. О типичнѣйшемъ папѣ этой эпохи, Александрѣ VI, который воплощалъ въ себѣ всѣ крайности Ренессанса и доходилъ до высшихъ предѣловъ разнузданности и цинизма, его хронистъ Буркгардтъ сообщаетъ слѣдующіе подробности:

„Каждый день папа устраивалъ у себя танцы или другія празднества, въ которыхъ принимали участіе молодыя дѣвушки. Цезарь и Лукреція присутствовали на одномъ изъ такихъ празднествъ 27 октября 1501 года, хотя Лукреція съ 15 сентября этого года была уже замужемъ за герцогомъ Альфонсомъ. Послѣ ужина, въ которомъ принималъ участіе самъ папа, въ залу впустили около пятидесяти куртизанокъ, которыя и начали танцовать съ слугами и съ приглашенными гостями; въ началѣ онѣ были одѣты, но понемногу стали разоблачаться. На полу разставили огромные канделябры, ярко освѣщавшіе оргію. Папа, его сынъ, герцогъ и дочь Лукреція бросали въ толпу танцующихъ каштаны и забавлялись тѣмъ, какъ тѣ дрались изъ-за нихъ и ссорились. Наконецъ, для увѣнчанія пиршества папа придумалъ другую игру: любовныя состязанія, побѣдители которыхъ кромѣ обладанія женщинами получали еще особые подарки“.

Въ другомъ мѣстѣ Буркгардтъ сообщаетъ, что однимъ изъ любимѣйшихъ удовольствій Александра VI было смотрѣть вмѣстѣ съ дочерью изъ оконъ Ватикана, какъ на дворѣ „конюхи случали кобылъ и жеребцовъ“. Мы не имѣемъ рѣшительно никакихъ основаній относиться съ недовѣріемъ къ сообщеніямъ Буркгардта, — наоборотъ, сотни документовъ, надежность которыхъ не можетъ подлежать ни малѣйшему сомнѣнію, подтверждаютъ эти сообщенія. Что же слѣдуетъ изъ нихъ, — должны мы задаться вопросомъ. Изъ нихъ слѣдуетъ нѣчто по истинѣ невѣроятное, нѣчто, что никогда не могли бы допустить наши современныя моральныя представленія и что прямо противорѣчитъ нашему соціальному инстинкту. Возьмемъ хотя бы одну фразу изъ

сообщенія Буркгардта,—правда, самую важную,—ту, въ которой онъ говоритъ, что для увѣнчанія пиршества папа придумалъ любовныя состязанія. Что это значитъ. Да не что иное, какъ то, что самое интимное между двумя людьми разнаго пола становилось здѣсь публичнымъ зрѣлищемъ, на которое смотрѣли, какъ смотрятъ сейчасъ на конскія состязанія, и что къ этому интимному примѣняли тотъ же масштабъ и точно такъ же награждали побѣдителя, какъ награждаютъ сейчасъ побѣдителя какихъ-нибудь гонокъ. Наиболѣе возвышенный и величественный элементъ человѣческаго утвержденія жизни не только унижался здѣсь,—онъ буквально втаптывался въ грязь, ибо прославленнымъ побѣдителемъ считался тотъ, кто оказывался самымъ неутомимымъ и самымъ ненасытнымъ въ чисто животной похоти. Самое отвратительное, самое грязное, самое возмутительное и самое низменное устраивалось такимъ образомъ для „увѣнчанія пиршества". Понятое во всей своей широтѣ, это заставляетъ насъ предполагать наличность совершенно другой нравственной организаціи, съ совершенно другими нормами, чѣмъ тѣ, съ которыми мы свыклись. Ибо то, что такое зрѣлище устраивалось на глазахъ у всего папскаго двора, превращаетъ это сообщеніе въ цѣннѣйшій документъ общественной нравственности того времени.

Предположеніе, что это было лишь уродливымъ явленіемъ, вполнѣ естественнымъ передъ всякимъ кореннымъ переворотомъ, несомнѣнно ошибочно. „Генрихъ, епископъ базельскій (1215—1238)", значится въ вышеупомянутомъ фрагментѣ „De rebus Alsaticus", „оставилъ послѣ своей смерти 20 человѣкъ дѣтей отъ различныхъ матерей". Епископъ льежскій, Генрихъ (1280), уволенный ліонскимъ соборомъ, имѣлъ 60 человѣкъ дѣтей. Не менѣе классическимъ образцомъ служитъ и папскій секретарь Поджіо, жившій съ 1380 по 1459 г. Поджіо постарался какъ нельзя лучше воспользоваться половой свободой своего времени и оставилъ послѣ себя 18 человѣкъ дѣтей, изъ которыхъ 14 было внѣбрачныхъ. Записки Поджіо представляютъ собой такой цѣнный документъ исторіи нравовъ, равнаго которому мы положительно не знаемъ. Поджіо сообщаетъ, что записанное имъ представляетъ точное воспроизведеніе бесѣдъ, ко-

Каррикатура Джилльрея на эксъ-намѣстника Оранскаго.

Каррикатура Крюиксганка.

торыя вплоть до смерти Мартина V (1431) велись ежедневно отъ 4—5 часовъ дня въ одномъ изъ дворовъ папскаго дворца высшими служителями церкви. Если этимъ запискамъ придавать лишь цѣнность дѣйствительно точнаго воспроизведенія образа мыслей высшихъ служителей церкви, то и то ихъ значеніе было бы весьма высоко; на самомъ же дѣлѣ записки эти представляютъ собой изображеніе дѣйствительной жизни или по крайней мѣрѣ состояніе морали того времени.

Половая свобода этой революціонной эпохи была исчерпана до самаго дна. Прелюбодѣяніе было однимъ изъ самыхъ повседневныхъ явленій. Поэты и сочинители новеллъ восхваляли его, какъ нѣчто прекрасное. Высшей доблестью считалось, если женщинѣ, жаждавшей любви, удавалось разрушить всѣ предохранительныя мѣры супруга и наперекоръ всѣмъ опасностямъ испить опьяняющій нектаръ физической любви помимо мужа съ какимъ-нибудь смѣлымъ любовникомъ, молодымъ духовникомъ или случайнымъ гостемъ. Объ этомъ современные поэты говорятъ съ такою наивностью, словно это самая естественная и обыкновеннѣйшая вещь въ мірѣ. Женщины же, довольствующіяся объятіями только одного мужчины, выставляются зачастую глупенькими и простодушными. Относительно Италіи нужно замѣтить, что со дня вступленія въ бракъ каждая женщина считалась совершенно доступной. Такъ какъ базисомъ брака въ большинствѣ случаевъ была чувственность, то отсюда слѣдуетъ само собой, что женщина не только не занимала пассивнаго положенія, но сама по собственной иниціативѣ обсуждала вопросъ, не получитъ ли она большую сумму наслажденій, если возьметъ себѣ одного или нѣсколькихъ любовниковъ. Это казалось ей тѣмъ болѣе естественнымъ, чѣмъ больше ее физическую „потребность въ любви“ удовлетворяла потенція мужа. Тогда опять таки изъ чувственнаго базиса брака вытекало само собой, что невѣрность есть исключительно вопросъ ея хитрости и ловкости и что мораль не играетъ здѣсь абсолютно никакой роли. Въ результатѣ такихъ моральныхъ представленій только тогда мужъ могъ быть дѣйствительно увѣренъ въ супружеской вѣрности своей жены, если самого его природа создала

какимъ-нибудь особеннымъ въ дѣлѣ любви. Только въ этомъ случаѣ онъ имѣлъ основаніе не опасаться соперниковъ и спокойно заявлять имъ, что всѣ ихъ усилія тщетны. У Поджіо имѣется на этотъ счетъ чрезвычайно характерная новелла. Но страшно подумать: какое паденіе общественной нравственности отражается въ такихъ произведеніяхъ эротическаго юмора. Съ другой стороны, однако, они служатъ наглядными доказательствами того, что мы въ началѣ этой главы говорили относительно преобладающей тенденціи, относительно чувственной силы и того, что люди того времени были вулканами чувственнаго пламени, которые слѣдовали только одному закону: велѣніямъ своихъ пламенныхъ желаній.

Противъ этого можно было бы, пожалуй, возразить, что это лишь единичные примѣры, что они не могутъ служить надежными показателями тогдашняго состоянія общественной нравственности. Но такое возраженіе тотчасъ же отпадетъ, какъ только мы подтвердимъ сказанное общепринятыми и общераспространенными обычаями и привычками. Такимъ общепринятымъ обыкновеніемъ служило, напримѣръ, упомянутое въ предыдущей главѣ ношеніе поясовъ цѣломудрія. Начало этому обычаю положили, какъ мы знаемъ, средніе вѣка, но наибольшее распространеніе они получили именно въ 16 столѣтіи. Созданный грубо-чувственной моралью рыцарства, поясъ цѣломудрія сталь въ эпоху Ренессанса общеупотребительнымъ средствомъ противъ супружеской измѣны. Въ пользу правильности выставленнаго нами выше взгляда относительно истинной цѣли и назначенія этого стража цѣломудрія женщины, — цѣль эта, повторяемъ, заключалась въ предохраненіи женщины отъ случайнаго и постоянно возможнаго совращенія женщины друзьями дома или въ предотвращеніи возможности для женщины легко измѣнить мужу, — въ пользу правильности такого взгляда говоритъ краснорѣчиво тотъ фактъ, что наибольшимъ распространеніемъ въ эпоху Ренессанса поясъ Венеры пользовался въ кругахъ городской буржуазіи и патриціата. Ибо то, что здѣсь не имѣлись въ виду никакія нападенія, насилія и прочее, доказывается тѣмъ, что мораль эпохи давала мужу полное право сомнѣваться всегда въ вѣрности супруги.

Любопытное подтвержденіе только что сказаннаго содержится въ знаменитыхъ діалогахъ Алоизіи Сигеи Меурзіи, которые въ яркой, хотя, правда, весьма циничной формѣ, раскрываютъ передъ нами всю разнузданную жизнь высшихъ общественныхъ круговъ того времени. Въ этихъ діалогахъ поясъ Венеры упоминается неоднократно. Въ одномъ изъ нихъ рѣчь идетъ о молодомъ супругѣ, который приглашаетъ къ себѣ въ домъ своего друга. Но для того, чтобы обезпечить себѣ вѣрность жены, онъ заказываетъ ей поясъ цѣломудрія. Въ разговорѣ съ ней онъ проситъ ее не чуждаться друга, а, наоборотъ, быть съ нимъ возможно болѣе привѣтливой и предупредительной. Только одного онъ опасается и потому хочетъ, чтобы она носила поясъ Венеры. Другими словами, это означаетъ, что гостепріимный супругъ того времени ничего не имѣетъ противъ или даже считаетъ одной изъ обязанностей любезной хозяйки, чтобы она относилась предупредительно къ галантнымъ шуткамъ гостя. Онъ считаетъ свою жену какъ бы объектомъ удовольствія, которымъ можетъ забавляться гость какъ ему нравится. Одно только конечное право хочетъ онъ обезпечить исключительно за собой. И такую гарантію можетъ дать ему только поясъ Венеры. Во всеоружіи этой брони жена можетъ не только любезно принимать конкретныя изъявленія галантности гостя, но и отвѣчать на нихъ: опасность того, что возбужденіе такой галантной игрой можетъ заставить нарушить ее супружескую вѣрность, совершенно устранена благодаря желѣзному стражу ея цѣломудрія. Такимъ образомъ, супружеская вѣрность ограничивается однимъ только половымъ актомъ.

Такіе документы столь же ярко, сколько и убѣдительно свидѣтельствуютъ о той свободѣ, какая царила въ области половыхъ отношеній эпохи Ренессанса. Сообразно съ различными темпераментами отдѣльныхъ народовъ, свобода эта принимала въ различныхъ странахъ различныя формы, но сущность дѣла оставалась всюду одна и та же.

Какая свобода нравовъ господствовала въ то время во Франціи, доказываютъ хотя бы „Cent nouvelles nouvelles du bon roi Louis XI“. Но въ то же время они показываютъ также, что во главѣ этой разнузданной жизни стоялъ всегда

дворъ. О праздникѣ невинности, который справлялся всегда 28 декабря и который состоялъ въ томъ, что женщины вторгались въ комнаты поздно спавшихъ мужчинъ и съ хохотомъ и съ шуточками будили ихъ, сообщается, что эти праздники носили отнюдь не невинный характеръ: Маргарита Наваррская, напримѣръ, была всегда готова на самыя рискованныя приключенія, когда вторгалась такимъ образомъ въ спальни молодыхъ аристократовъ того времени. Свадебные обычаи сводились всѣ безъ исключенія къ эротическимъ намекамъ самаго недвусмысленнаго свойства: Honor della citadellae salvo провѣрялась самымъ циничнымъ образомъ даже на княжескихъ и придворныхъ свадьбахъ. И не только папа Александръ VI считалъ своимъ лучшимъ удовольствіемъ смотрѣть изъ оконъ Ватикана на случку лошадей, — такого же рода увеселенія устраивались и при французскомъ дворѣ. Францискъ I Французскій, который славится вдабавокъ еще тѣмъ, что при немъ при дворѣ царили строгіе нравы, не находилъ ничего особеннаго въ томъ, чтобы вмѣстѣ съ придворными дамами отправляться въ лѣсъ во время течки оленей и любоваться тамъ любовными играми животныхъ. Языкъ того времени былъ проникнутъ чувственностью. Всѣ откровенно и смѣло говорили о самыхъ интимныхъ вещахъ и не только нисколько не стѣснялись всякихъ циничныхъ остротъ и замѣчаній, а, наоборотъ, отъ всей души надъ ними хохотали. Брантомъ въ своей біографіи Екатерины Медичи сообщаетъ, что гугеноты взяли однажды съ собой въ походъ огромную пушку, которую они называли „королевой-матерью“. Королева поинтересовалась, почему пушку назвали ея именемъ, и одинъ изъ придворныхъ не стѣсняясь отвѣтилъ ей во всеуслышаніе: „C'est, madame, parce qu'elle avait le calibre plus grand et plus gros que les autres“. И Екатерина первая же разсмѣялась надъ этой недвусмысленной остротой.

Эротическое проявленіе чувственности обнаруживалось часто въ весьма откровенной формѣ. Многочисленныя дамы самаго лучшаго общества нисколько не скрывали своихъ желаній, которыя возбуждались въ нихъ эротическими спектаклями, эротическими остротами собесѣдниковъ и эроти-

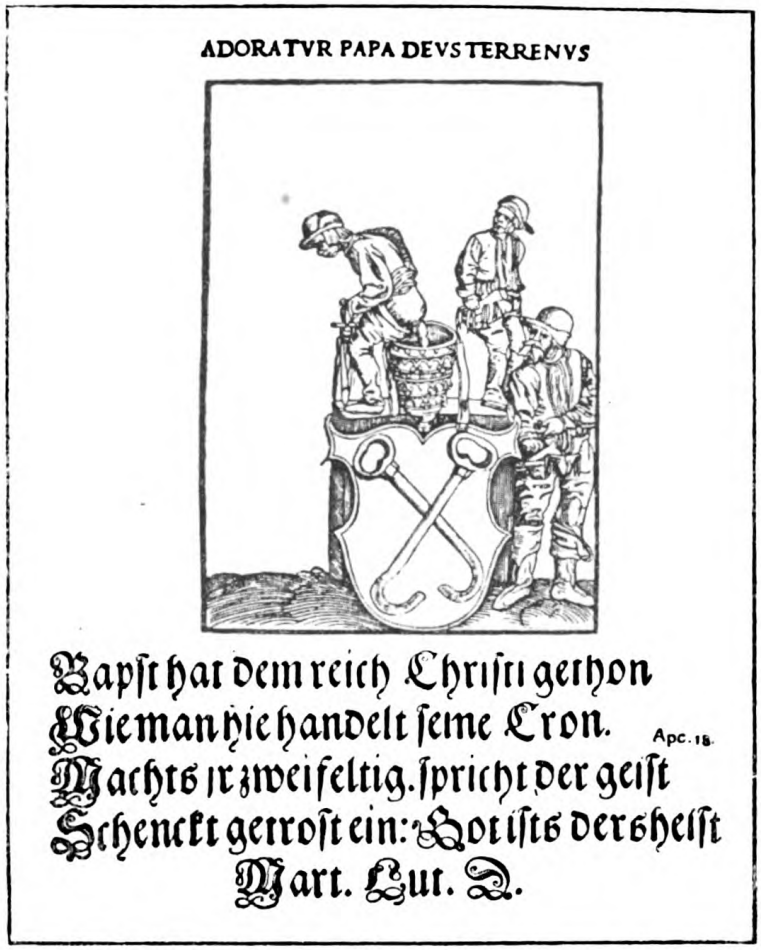
ческими художественными изображеніями, которыя были повсюду у нихъ передъ глазами.

Таково въ самыхъ общихъ чертахъ состояніе французскихъ нравовъ въ эпоху Ренессанса. Эту картину можно было бы продолжить до безконечности, столько въ нашемъ распоряженіи имѣется матеріала. Картина эта сверкаетъ яркостью и сочностью своихъ красокъ. И въ каждомъ мазкѣ отвага и сила, бурное желаніе и необузданное наслажденіе. И это относится отнюдь не только къ Италіи и къ Франціи и,—то же самое мы можемъ наблюдать вплоть до Голландіи, вплоть до Англіи. И продолжалось это до тѣхъ поръ, пока гуманизмъ не закончилъ свою послѣднюю борьбу, пока Ренессансъ не сдѣлалъ своего послѣдняго мазка.

* * *

Наиболѣе яркое выраженіе смѣлость духа времени должна была найти себѣ, естественно, въ сатирѣ. Въ то время, какъ серьезное искусство всегда поставлено въ извѣстныя рамки, которыя, правда, могутъ быть расширены, но которыя должны все же строго соблюдаться, сатира при извѣстныхъ обстоятельствахъ можетъ доходить до послѣднихъ крайностей. Въ сильныя эпохи, проникнутыя могучимъ творческимъ духомъ, сатира всегда воодушевляется такимъ стремленіемъ и вслѣдствіе этого ея излюбленнымъ средствомъ выраженія служитъ въ такія эпохи гротескъ, такъ какъ онъ наиболѣе соотвѣтствуетъ такого рода исторической ситуаціи. Гротескъ начинается тамъ, гдѣ кончается область возможнаго и переходитъ въ невозможное; такъ какъ, однако, для невозможнаго границъ, какъ извѣстно, не существуетъ, то смѣлость и чувство силы могутъ найти себѣ здѣсь наиболѣе полное выраженіе. Въ эпоху Ренессанса, согласно этому закону и въ силу господствовавшей въ то время тенденціи, искусство гротеска достигло второй разъ въ исторіи своего наивысшаго развитія. Но если въ древности, когда гротескъ въ культѣ фаллуса нашелъ себѣ первое сознательное примѣненіе, онъ былъ по преимуществу простымъ художественнымъ средствомъ, то въ эпоху Ренессанса онъ сталъ прежде всего средствомъ для усиленія литера-

турной сатиры. Это соотвѣтствовало тому факту,—на который мы обратили вниманіе въ первомъ томѣ нашей „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“, — что слово можетъ слѣдовать за самымъ смѣлымъ полетомъ фантазіи,— для кисти же такія достиженія совершенно невозможны.



Каррикатура Луки Кранаха. Текстъ Мартина Лютера.

Величайшимъ мастеромъ гротеска въ литературѣ является до сихъ поръ никѣмъ не превзойденный Раблэ, кюре изъ Медона. Его геніальное произведеніе „Гаргантюа и Пантагрюель“ служитъ не только безсмертнымъ памятникомъ сатирической литературы Ренессанса, но и вообще

грандіознѣйшимъ монументомъ, который когда-либо создавала въ языкѣ фантазія. Никогда еще языкъ не былъ использованъ съ такой смѣлостью, никогда не получалъ онъ ни отъ одного писателя такого обогащенія, какъ именно отъ Раблэ. Рѣчь дѣлаетъ здѣсь самыя рискованныя экскурсіи, слова взлетаютъ въ воздухъ, точно ракеты,—то громыхаютъ, какъ тяжелое орудіе, то нечленораздѣльными звуками кружатся въ бѣшеномъ вихрѣ, какъ туча обезумѣвшихъ демоновъ. Въ первый моментъ читатель теряется, ему кажется все это нелѣпымъ, безсвязнымъ,—но только въ первый моментъ. Ибо концертъ, которымъ дирижируетъ Раблэ, полонъ гармоніи и смысла: каждая строчка проникнута кристально ясной, неизсякаемой фантазіей, которая даже въ самомъ ничтожномъ и второстепенномъ сознательно преслѣдуетъ все время одну цѣль: довести до высшаго предѣла сатирическій смѣхъ. И, дѣйствительно, Раблэ со своимъ „Гаргантюа и Пантагрюелемъ“ достигаетъ этой цѣли.

Причудливая смѣлость въ языкѣ соотвѣтствуетъ причудливой смѣлости образовъ и сравненій, начерченныхъ перомъ Раблэ: онъ не останавливается и въ этомъ отношеніи ни передъ чѣмъ. Эротическій элементъ подчеркивается имъ и преувеличивается, и именно въ этомъ преувеличеніи онъ достигаетъ своей фантазіей совершенно, казалось бы, недосягаемыхъ высотъ.

Такую смѣлую сатиру, какъ „Гаргантюа и Пантагрюель“ Раблэ, могло создать и воспринять только дѣйствительно жизнерадостное и полное силъ поколѣніе. Такимъ и было поколѣніе Ранессанса. Дыханіе этой эпохи обвѣваетъ собой еще то жилище, въ которомъ жила нѣкогда мадамъ де-Севинье. Проходя по ея дому на rue des Francs Bourgeois въ Парижѣ и созерцая тотъ колоссальный стиль, который преобладаетъ въ немъ, невольно чувствуешь, что здѣсь дѣйствительно обитало другое поколѣніе,—не нынѣшнія салонныя куклы, которыя въ своихъ прерафаэлистскихъ модахъ идеализируютъ въ качествѣ понятія красоты симптомы чахотки. Здѣсь жили люди, родственные по духу и по плоти Раблэ.

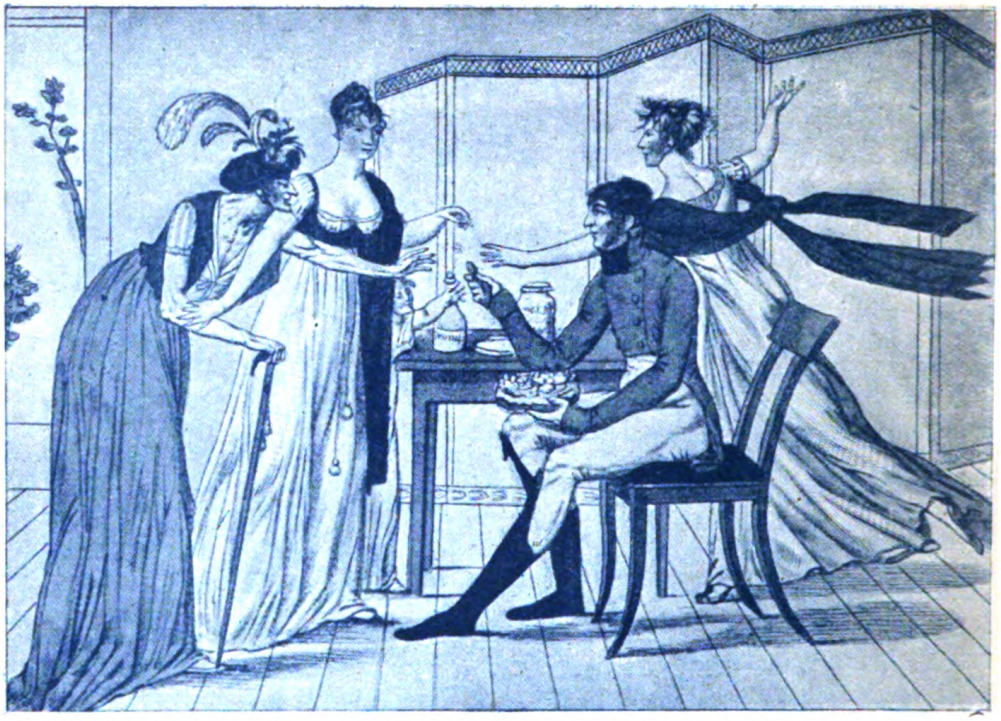
Эти свобода и смѣлость служили отличительнымъ признакомъ также и всей непосредственно личной полемики

всѣхъ болѣе или менѣе значительныхъ политическихъ и религіозныхъ споровъ того революціоннаго времени. Этимъ дыханіемъ обвѣяны всѣ памфлеты гуманистовъ и реформаціи. Для того, чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно прочесть сатиры и пасквили эпохи реформаціи, собранные Ос-

Каррикатура Луки Кранаха. Текстъ Мартина Лютера.

каромъ Шаде, писанія Лютера и, главнымъ образомъ, великаго мастера языка Томаса Мюнцера. Тѣмъ же духомъ проникнуто и мастерское произведеніе гуманистической полемики, знаменитыя письма обскурантовъ,—вѣрнѣе, „Письма неизвѣстныхъ людей“. Они хотя и не обладаютъ при-

After duty. (Галантная каррикатура Ньютона.)



гощеніе

Что вамъ угодно, господа? (Символ.-эрот. каррикатура.)

чудливымъ стилемъ Раблэ, но все же грубостью своего языка обнаруживаютъ классическую смѣлость Ренессанса и представляютъ собою поэтому чрезвычайно важный документъ общественной нравственности 16 вѣка.

Эти письма, направленныя противъ монаховъ, служатъ превосходнымъ образцомъ тогдашней полемики. Отвѣтное остроуміе монаховъ тоже не отличалось большею скромностью,—наоборотъ: что касается откровенности и грубости, то монахи побивали здѣсь всегда рекордъ. Эротическое остроуміе стояло при этомъ всегда на первомъ планѣ; до какихъ предѣловъ оно иногда доходило, показываютъ извѣстные діалоги монахинь Аретина. Эти діалоги наряду съ смѣлостью эпохи въ вопросахъ половой морали обнаруживаютъ, пожалуй, еще въ большей мѣрѣ безграничную развращенность самого автора, которая, на нашъ взглядъ, порою совершенно заслоняетъ его дарованіе.

Сатира на монаховъ и монахинь появилась, какъ мы знаемъ изъ предыдущей главы, гораздо раньше, но теперь, когда конфликтъ обострился до крайнихъ предѣловъ, походъ былъ объявленъ по всей линіи. Желаніе свести счеты съ церковью, которая изъ соціальнаго института превратилась въ пустую организацію систематической эксплоатаціи, воодушевляло сотни умовъ. Ни одна „монашеская добродѣтель“ не была обойдена молчаніемъ. Само собой разумѣется, что и здѣсь чаще всего звучала эротическая нота, и если внѣшне все имѣло видъ забавы и пріятнаго развлеченія, то сущностью былъ на самомъ дѣлѣ ядовитый сарказмъ, а тенденціей—желаніе заклеймить позоромъ знаменитыя „добродѣтели“ монаховъ и монахинъ, ихъ сластолюбіе, жадность, невѣжество, развращенность, лѣнь и пр. и пр. Удары сыпались тутъ со всѣхъ сторонъ. Достаточно прочесть нѣсколько швенковъ Генриха Бебеля.

Мы не можемъ обойти здѣсь молчаніемъ и народныя пословицы и поговорки, которыя тоже проникнуты здѣсь сатирическимъ духомъ. Ни одна эпоха не изобиловала такъ народной мудростью, какъ 15 и 16 вѣка. Народъ создавалъ тысячи сентенцій, въ которыя выливалась его иронія. То что такимъ писателямъ, какъ Фишарвъ, Брантъ, Леманъ, Франкъ и др., удавалось мѣтко выразить въ какой-нибудь

одной фразѣ, то также тотчасъ же становилось общимъ достояніемъ. И здѣсь превалируетъ опять таки эротическая нота. Нѣсколько примѣровъ мы приводили уже въ предыдущей главѣ, здѣсь мы ограничимся еще нѣсколькими: „Когда попъ ржетъ, монахиня отворяетъ ворота“, „У кого пропала жена, тотъ пусть ищетъ ее у монаховъ“, „Она мона-

Кормилица (Кормилица Гаргантюа?) Нѣмецкая карикатура.

хиня или дѣвка“, „Одинъ арапъ другого не испачкаетъ,— сказала монахиня, ложась въ постель къ монаху“...

„Гаргантюа и Пантагрюель“ Раблэ, письма обскурантовъ и многочисленные швенки и народныя пословицы снискали себѣ право гражданства въ мировой литературѣ. Но именно-то поэтому эти произведенія понятны въ настоящее вре-

мя лишь очень немногимъ. Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго. Мы не должны забывать, что такое произведеніе, какъ безсмертная сатира Раблэ, можетъ быть оцѣнено въ полной мѣрѣ лишь совершенно зрѣлыми и совершенно свободными умами. Этотъ гигантскій гротескъ представляетъ собой духовную пищу, которая для принятія ея требуетъ абсолютной свободы сужденія, могущаго преодолѣть пространство вѣковъ. Близорукая мораль филистеровъ съ ея крохотными масштабами не способна понять этого, у нея для такихъ стихійныхъ твореній имѣется лишь одна оцѣнка: „безстыдство". Такой же зрѣлости сужденія требуетъ и каррикатура Ренессанса.

Каррикатура этой эпохи необходимо должна носить на себѣ неизгладимый отпечатокъ этой сильной и бодрой атмосферы. Такъ оно и есть на самомъ дѣлѣ: это доказываетъ и содержаніе каррикатуры, и подборъ матеріала и характеръ его обработки. Побѣда чувственности проявлялась здѣсь буквально на каждомъ шагу. И не въ символическомъ одѣяніи, не подъ густою вуалью, скрывающей формы,— нѣтъ: открыто, на глазахъ у всего міра сладострастіе перебирало струны лютни Амура. Car tel est notre plaisir! Жизнь проявлялась преимущественно въ чувственномъ свѣтѣ, и чувственность давала поэтому наиболѣе часто и тонъ и мелодію каррикатурѣ или во всякомъ случаѣ примѣшивала къ ней нѣсколько своихъ характерныхъ нотъ...

Въ первой части относительно эротики въ серьезномъ искусствѣ мы говорили уже, что Ренессансъ во всемъ обращался къ древности, такъ какъ находилъ тамъ форму мышленія, которую непосредственно можно было примѣнить къ новому экономическому содержанію эпохи. Сатирическій смѣхъ не представлялъ собою въ этомъ отношеніи какого-либо исключенія. И подобно тому, какъ серьезное искусство прилежно копировало величіе и красоту античныхъ боговъ, такъ и остроуміе Ренессанса много заимствовало у классической древности. Искусство охотно брало все, что находило подъ пепломъ прошлаго, перенимало старыя формы или же переливало въ новыя формы старыя мысли. Несомнѣнно классическимъ образцомъ такого новаго воспроизведенія древняго остроумія является смѣлое „Тріумфальное шествіе

Пріапа“ Франческо Сальвіати. У древнихъ это тріумфальное шествіе украшало собой небольшую камею,—Ренессансъ сдѣлалъ изъ него крупную гравюру. Какое сходство во всемъ и при этомъ какая все же неизмѣримая разница! Въ античной древности—классическая гармонія, величественное спокойствіе даже въ столь яркомъ мотивѣ,—теперь же мотивъ этотъ проникнутъ весь бурной, пламенной страстью современнаго человѣка. У древнихъ это было чудеснѣйшимъ, символическимъ изображеніемъ любовнаго акта,—Ренессансъ же превратилъ его въ сильное и смѣлое орудіе борьбы съ ханженствомъ: въ каждомъ штрихѣ чувствуется побѣдный возгласъ: молчите, молчите, лгуны, лицемѣры! Здоровая и сильная чувственность—это вѣдь самое величественное и прекрасное въ жизни,—только въ васъ и благодаря вамъ. аскетамъ, она становится уродливой, становится низменной! Вы, только вы превращаете божественное въ животное! Камеей древнихъ мы восторгаемся, какъ истиннымъ произведеніемъ искусства, при взглядѣ же на гравюру Сальвіати смѣемся отъ всей души.

Тѣсно соприкасаются съ древностью и рисунки Агостино Каррачи. Если въ гравюрѣ Сальвіати доминируетъ кипящая черезъ край сила, то въ „Измѣрителѣ глубины“ Каррачи звучитъ громкій смѣхъ, а въ его „Туалетѣ Венеры“ деликатнѣйшая эротическая шутка. Такого рода варіацій античнаго остроумія Ренессансъ знаетъ множество: названныя нами представляютъ собой лишь наиболѣе характерные примѣры.

Чисто эротическая каррикатура Ренессанса въ большинствѣ случаевъ является послушнымъ слугой чувственныхъ радостей; задача—довести чувственное наслажденіе до его возможныхъ крайнихъ предѣловъ. Однако, передъ ней стоитъ наряду съ этой и другая задача: она хочетъ быть судьей и ироническимъ обличителемъ и избираетъ столь смѣлую форму только для того, чтобы произвести надлежащее впечатлѣніе. Образцомъ индивидуальной каррикатуры съ ясно выраженной сатирической тенденціей служитъ медаль, направленная противъ римскаго епископа Джіовіо (1483—1552). Передъ тѣмъ какъ стать епископомъ, Джіовіо долгое время славился, съ одной стороны, какъ одинъ изъ серьезнѣй-

ВАКХАНКА.
Французская литографія съ картины Нима.

Графическое заведеніе „ДРУКАРЬ“, Москва.

шихъ историковъ своего времени, съ другой же, какъ человѣкъ, до крайнихъ предѣловъ извращенный. Молва гласила, что ни одной красивой римлянки, приходившей къ нему на исповѣдь, онъ не отпускалъ безъ того, чтобы не поговорить съ нею о блаженствѣ земной любви и не пригласить ее для искупленія грѣховъ къ себѣ на домъ. Эта репутація и дала поводъ къ каррикатурѣ; весь его портретъ составленъ изъ аттрибутовъ бога Пріапа. Такая символическая форма каррикатуры примѣнялась очень часто и впослѣдствіи, какъ мы увидимъ на многочисленныхъ примѣрахъ. Большой вопросъ, однако, является ли портретъ Джіовіо первой гравюрой такого рода. На оборотной сторонѣ медали имѣется настоящій портретъ Джіовіо, украшеннаго рогами фавна. Тутъ слѣдуетъ упомянуть, что за послѣднее время распространено мнѣніе, будто эта каррикатура направлена не противъ Джіовіо, а противъ Аретина, къ которому она дѣйствительно могла относиться съ неменьшимъ правомъ. Ренессансъ далъ намъ цѣлую серію такихъ индивидуальныхъ каррикатуръ, и медали были ихъ наиболѣе излюбленной формой. Онѣ изображали нерѣдко въ аналогичномъ видѣ и папъ; такъ, напримѣръ, Александра VI, Льва X, Юлія II. Каррикатуры на этихъ папъ отличались всѣ эротическимъ характеромъ, такъ, напримѣръ, Александръ VI былъ изображенъ въ образѣ разъяреннаго страстью быка.

Грѣхи папства и всѣхъ другихъ церковныхъ учрежденій теперь все чаще и чаще стали находить себѣ отраженіе въ каррикатурѣ. Иллюстрировались злыя остроты, которыя пускались кѣмъ-нибудь про служителей церкви и которыя чрезвычайно быстро дѣлались достояніемъ всего Рима. Осмѣивали то, какъ папа, напримѣръ, читаетъ народу буллу относительно грѣховности нецѣломудренной жизни и при томъ держитъ на рукахъ какъ двѣ капли похожаго на него ребенка. Исторія женщины—папы Іоанны нашла себѣ тоже соотвѣтственное сатирическое изображеніе: каррикатура изображаетъ, какъ Іоанна на улицѣ разрѣшается отъ бремени подъ хохотъ глупца, общественной совѣсти.

Но если и было справедливо положеніе, что чѣмъ ближе къ Риму, тѣмъ больше невѣріе и тѣмъ меньше почте-

ніе къ носителямъ католической церкви, то все же въ Италіи почти совершенно отсутствовалъ элементъ, который могъ бы дать всему этому движенію нравственный базисъ, отсутствовала творческая сила, серьезная сатирическая нота, которая оправдываетъ смѣлость замысла. Италія и прежде всего Римъ были серьезно заинтересованы въ сохраненіи папства; это совершенно исключало возможность какой бы то ни было принципіальной точки зрѣнія и сводило все исключительно къ индивидуальной борьбѣ. Совершенно иначе обстояло дѣло въ Германіи. Здѣсь каррикатуры были лозунгами борьбы, принципіальными выступленіями противъ враждебной системы, которую необходимо было смертельно ранить въ самое чувствительное мѣсто; это именно и придавало особенно возвышенный характеръ всему, что появлялось въ этомъ направленіи въ Германіи. Когда изображались оргіи папъ съ публичными женщинами или нѣжныя объятія монаха и монахини, то все это и въ отдѣльности и въ цѣломъ своемъ было истинной формой сатиръ, какъ средства обвиненія. Въ Германіи во всемъ звучитъ морализирующая нота; это понятно, такъ какъ всѣ сознаютъ себя въ отвѣтственной роли борцовъ за общее дѣло. Объ этомъ свидѣтельствуетъ и эротическая каррикатура, несмотря на свою крайнюю разнузданность. Такими морализирующими эротическими каррикатурами представляются, напримѣръ, многочисленныя циничныя изображенія продажной любви, которыя мы находимъ въ эпоху Ренессанса. Образцами въ этомъ отношеніи могутъ служить маленькая гравюра Петера Флетнера и большой великолѣпный рисунокъ „Шутъ и женщина“, приписываемый тоже вполнѣ справедливо Флетнеру. Только глупость можетъ пѣть гимнъ чувственности,—таковъ смыслъ этого рисунка. Такое морализированіе нисколько не мѣшало, однако, откровенно и детально изображать эротическіе мотивы, какъ то дѣлалъ особенно склонный къ этому Бегамъ. Бегамъ былъ цѣликомъ проникнутъ творческой силой Ренессанса; грубо чувственная картина, какую представляла собой въ то время жизнь среднихъ и низшихъ слоевъ общества, столь же грубо и откровенно запечатлѣвалась въ его гравюрахъ. Конечно, на многихъ его произведеніяхъ отра-

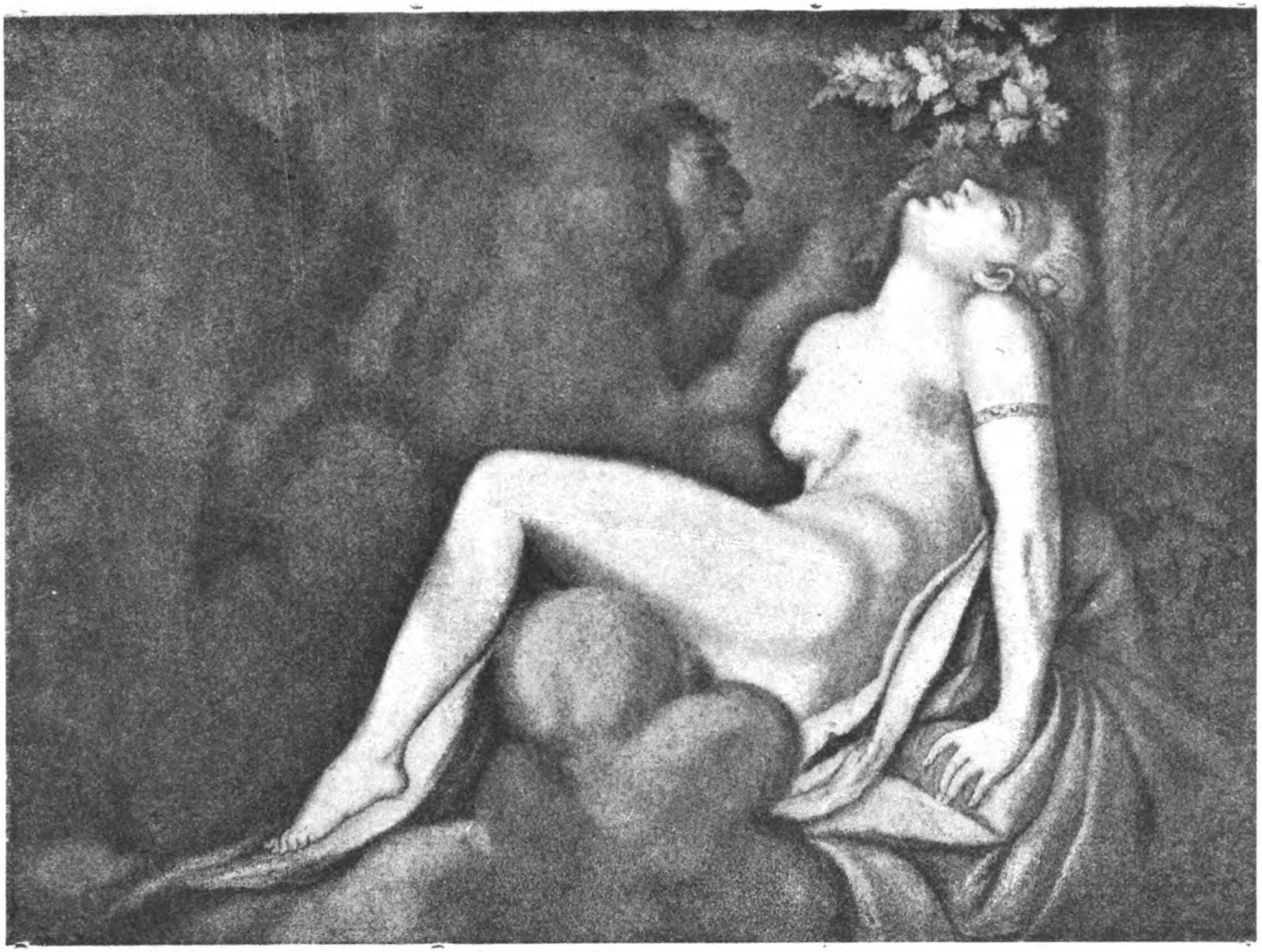
зилась то общепринятое мнѣніе, что крестьянинъ прежде всего развратникъ, обжора, пьяница, лишенный какой бы то ни было морали,—это уже простое слѣдствіе непримиримой классовой вражды горожанина. Но крестьянская жизнь и на самомъ дѣлѣ была такой грубой: гравюра Бегама „Прядильня“ есть несомнѣнно отраженіе дѣйствительности и полная правдивость ея могла бы быть провѣрена не только въ то время, но и въ позднѣйшія вѣка, вплоть до 19-го; съ другой стороны, въ „Любовной парочкѣ за заборомъ“ и въ „Венерѣ“ мы видимъ не крестьянъ уже, а почтенныхъ, зажиточныхъ горожанъ; между тѣмъ ихъ пріемы любви нисколько не уступаютъ по грубости и цинизму обыкновеніямъ крестьянъ. Бегамъ иллюстрировалъ такимъ образомъ воочію лишь то, что говорилъ одинъ изъ моралистовъ того времени: „Дѣвушки особенно любятъ тѣхъ мужчинъ, которые не очень церемонятся и не боятся пустить въ ходъ смѣлую ласку; онѣ нисколько не обижаются, если ихъ берутъ за груди, которыя онѣ гораздо охотнѣе показываютъ чѣмъ прячутъ“. Произведенія Бегама представляютъ собой дѣйствительно цѣннѣйшую иллюстрацію грубо-эротической чувственности той эпохи.

Грубо-эротическій характеръ всего духа времени подтверждается, далѣе, еще и тѣмъ, что если изображеніе и носитъ вполнѣ благопристойный характеръ, то оно уже обязательно снабжено текстомъ самаго недвусмысленнаго содержанія.

Изъ анонимныхъ каррикатуръ слѣдуетъ указать на направленныя противъ ношенія пояса цѣломудрія. Всѣ эти каррикатуры—ясно выраженная насмѣшка надъ непостоянствомъ женщинъ и надъ легковѣріемъ мужчинъ. „Вы, глупцы, неужели вы думаете, что, надѣвъ вашимъ женамъ серебряныя рѣшетки, вы обезпечили себѣ ихъ вѣрность. Онѣ обманываютъ васъ больше, чѣмъ когда бы то ни было“, иронизировалъ каррикатуристъ. И вполнѣ справедливо: та мораль, для которой цѣломудріе сводилось лишь къ технической невозможности фактической измѣны со стороны женщины, поспѣшила обойти себя самое. Ношеніе поясовъ Венеры увеличивало, наоборотъ, чувственность, такъ какъ тысячи самыхъ благопріятныхъ случайностей представля-

лись супругѣ теперь, когда мужъ былъ непоколебимо увѣренъ въ ея физической вѣрности. Она не только могла; но и должна была теперь, какъ мы убѣдились выше, поддерживать близость съ друзьями дома, съ гостями,—могла какъ угодно воспламенять чувственность и въ нихъ и въ себѣ,— супругъ вѣдь былъ увѣренъ, что его привиллегія, его исключительное право, къ которому мораль того времени сводила все цѣломудріе, строго охраняется. Но она, вѣрная жена, тоже умѣетъ теперь устраиваться. Въ укромномъ уголкѣ она бережетъ второй ключъ и послушно даетъ мужу надѣть на себя поясъ цѣломудрія, когда онъ уѣзжаетъ изъ дому. Какъ только въ крови ея пробудится сладкое желаніе, она въ полной мѣрѣ сумѣетъ утолить его въ объятіяхъ любовника, а недовѣрчивый мужъ, вернувшись домой, найдетъ замокъ въ полной неприкосновенности. Каррикатуры на ношеніе поясовъ цѣломудрія доказываютъ, что онъ былъ широко распространенъ и въ Германіи. Это предположеніе подтверждается также и тѣмъ обстоятельствомъ, что и сейчасъ еще въ Германіи очень часто находятся образчики такихъ стражей супружеской вѣрности. Большая часть ихъ является, навѣрное, подарками, которые преподносили мужья своимъ женамъ, когда отправлялись въ далекія страны, а добродѣтельныя супруги должны были оставаться дома. Мужья превосходно знали, что не пройдетъ и двухъ дней послѣ ихъ отъѣзда, какъ галантные сосѣди будутъ предлагать покинутой супругѣ утолить ея вполнѣ понятную любовную жажду.

Крупную роль въ германской каррикатурѣ игралъ всегда мотивъ отправленія естественныхъ потребностей. Этотъ мотивъ былъ распространенъ вовсе не потому, что художники были убѣжденными послѣдователями принципа: „naturalia non sunt turpia“, а, наоборотъ, потому, что они не находили ничего болѣе уничижительнаго и ничего болѣе простого, какъ именно эти naturalia, для того, чтобы выразить возможно яснѣе презрѣніе по отношенію къ какому-нибудь лицу или институту и, далѣе, еще потому, что соотвѣтственно примитивному духовному состоянію массъ сатирическое остроуміе сводилось, главнымъ образомъ, къ опозоренію. Въ виду этого названными мотивами и пользовались.



Адріанъ ванъ-деръ-Верффъ. **Иллюзія стоитъ иногда дѣйствительности** (17 вѣкъ).

Тенирсъ, **Старикъ и служанка.** (17 вѣкъ).

всегда, какъ весьма дѣйствительнымъ средствомъ сатирической борьбы. Въ качествѣ таковаго онъ безчисленное количество разъ фигурируетъ и въ символикѣ. Петеръ Флетнеръ изображаетъ въ такомъ видѣ Вакха и осмѣиваетъ тѣмъ самымъ скотскую неумѣренность. Наиболѣе часто встрѣчается, однако, этотъ мотивъ въ горячихъ и ожесточенныхъ религіозныхъ спорахъ реформаціи. Гольбейнъ и Лука Кранахъ дали цѣлый рядъ каррикатуръ, въ которыхъ подвергали осмѣянію именно съ этой стороны институтъ монашества и папства. Лютеръ давалъ къ нимъ текстъ. И, дѣйствительно, рѣдкія каррикатуры въ эпоху Реформаціи пользовались такой огромной популярностью, какъ именно эти произведенія.

Въ Голландіи, гдѣ свѣтскій духъ одержалъ побѣду на всей линіи и гдѣ вслѣдствіе этого нѣмецкій реализмъ сталъ неограниченнымъ властителемъ на всемъ пространствѣ искусства,—въ Голландіи эротическое остроуміе, соотвѣтственно непритворной склонности къ нему голландцевъ, объясняющейся ихъ экономической и политической эмансипаціей,—заняло въ искусствѣ не только самое почетное мѣсто,—здѣсь по той же самой причинѣ оно взяло на себя роль обличительной сатиры. Съ широкой, добродушной улыбкой внесли голландцы въ свое искусство какъ эротическое остроуміе, такъ и вышеназванный мотивъ. Чѣмъ циничнѣе, чѣмъ непристойнѣе была тема, тѣмъ лучше. Это объясняется самой сущностью жизнерадостности, такъ какъ такое же явленіе мы наблюдаемъ всюду, гдѣ только начинаетъ превалировать свѣтлое, бодрое настроеніе. Голландцы радовались своей прекрасной жизни и хотѣли имѣть какъ можно больше поводовъ для смѣха и довольства. Въ виду этого многія шедевры живописы превращались въ каррикатуры, въ которыхъ доминировало самое циничное остроуміе. Съ безсмертными мастерами этой кипящей черезъ край жизнерадостности, съ Гальсомъ, съ Яномъ Стиномъ и съ Остадомъ, мы познакомились уже выше. Что есть болѣе прекраснаго на свѣтѣ, чѣмъ наша жизнь,—такимъ вопросомъ задавалась эпоха, и само собой понятнымъ выводомъ для искусства было копировать эту жизнь, подчеркивать ея радости и наслажденія. А это и приводило какъ къ эротиче-

ской, такъ и къ скатологической (имѣвшей своимъ объектомъ мотивъ удовлетворенія естественныхъ потребностей) каррикатурѣ. Мы имѣемъ полное основаніе утверждать, что ни одинъ болѣе или менѣе выдающійся художникъ той эпохи не стоялъ въ сторонѣ отъ этой естественно-необходимой тенденціи: даже Реббрандтъ, величайшій изъ великихъ, отдалъ ей богатую дань,—и онъ создалъ много выдающагося и интереснаго въ этой области. Изъ эротическихъ произведеній Рембрандта наиболѣе извѣстенъ его „Монахъ во ржи". Эта самая грубая дѣйствительность, воспроизведенная рукой генія. Это произведеніе, правда, не простая невинная шутка,—это чрезвычайно серьезная сатира, которая производитъ нужное впечатлѣніе, благодаря спокойствію, простотѣ и естественности, съ которой художественно воспроизведена здѣсь жизнь.

Въ заключеніе настоящей главы мы должны сказать еще нѣсколько словъ относительно гротеска въ эротической каррикатурѣ Ренессанса. Выше мы показали, что гротескъ въ силу внутренней необходимости сталъ средствомъ выраженія доминировавшей въ Ренессансѣ смѣлости. Далѣе, однако, мы упомянули о томъ, что въ образной сатирѣ онъ не достигъ той высоты, да и не могъ даже достичь, какъ въ литературѣ, особенно въ произведеніи Раблэ. Интересно, что все появившееся въ области каррикатурнаго гротеска такъ или иначе тѣсно соприкасалось съ Раблэ. Тутъ, конечно, въ первую голову нужно упомянуть объ иллюстраціяхъ къ „Гаргантюя и Пантагрюелю", появившихся въ 1565 году. Въ этихъ каррикатурахъ пульсируетъ смѣлый духъ Ренессанса, и въ нихъ на первомъ планѣ стоитъ гротескъ. Иллюстраціи эти были впервые опубликованы спустя нѣсколько лѣтъ послѣ смерти Раблэ и издатель, другъ покойнаго, выдалъ ихъ за его собственное произведеніе. Въ настоящее время намъ достовѣрно извѣстно, что это была лишь хитрость издателя; тѣмъ не менѣе это нисколько не умаляетъ ихъ цѣнности, такъ какъ если онѣ и не принадлежатъ перу Раблэ, то все равно онѣ цѣликомъ проникнуты его духомъ, его остроуміемъ и прежде всего его смѣлостью.

Любопытна исторія толкованія этихъ иллюстрацій. Многіе изслѣдователи Раблэ видѣли въ его твореніи тщательно

разработанную сатиру на политическое состояніе Франціи и видѣли поэтому въ различныхъ фигурахъ романа каррикатуры на вполнѣ опредѣленныя историческія личности. Въ Гаргантюа они видѣли Франциска I, въ Пантагрюелѣ Генриха II, въ Панургѣ кардинала де-Гиза, въ кобылѣ Гаргантюа Діану Пуатье, метрессу Генриха II и т. д. Поэтому-то и иллюстраціи къ роману считались каррикатурами на этихъ лицъ. Новые изслѣдователи Раблэ были, однако, такъ безжалостны, что разрушили фикцію, будто герои романа Раблэ вполнѣ опредѣленныя историческія личности. Если эти новые критики правы, то это нѣсколько умаляетъ историческую цѣнность каррикатуръ; однако, несомнѣнно, все же одно: это выдающіеся образцы гротеска-каррикатуры и потому во всякомъ случаѣ полноцѣнныя и значительныя доказательства смѣлаго и сильнаго духа Ренессанса.

Съ высотъ въ низины.

17. Вѣкъ. Германія и Голландія.

Послѣ гордыхъ дней гуманизма и Ренессанса германской культурѣ пришлось испытать двойную гибель.

Величественнымъ и несравненнымъ было ея возвышеніе въ 15 и 16 вѣкахъ. Наука, искусство и литература процвѣтали въ Германіи такъ пышно, какъ никогда еще до тѣхъ поръ и никогда потомъ. То былъ золотой вѣкъ германской исторіи, по сравненію съ которымъ всякая другая эпоха кажется незначительной. Правда, нельзя слишкомъ преуменьшать значенія творческой силы средневѣковья. Это „мрачное" время сдѣлало тоже много въ искусствѣ. Но въ средніе вѣка творческая продуктивность концентрировалась исключительно вокругъ одного пункта: вокругъ резиденцій матеріально и духовно доминировавшихъ въ ту эпоху силъ, вокругъ воздвиганія церквей и соборовъ. Къ этому сводилось все, этимъ почти все ограничивалось. И кромѣ того нужны были всегда силы нѣсколькихъ столѣтій, чтобы воздвигнуть какое-нибудь изъ этихъ горделивыхъ зданій. Послѣ вступленія въ исторію городской буржуазіи, какъ политической и высшей экономической силы, вся жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ стала облагораживаться искусствомъ. Это былъ словно прорвавшійся источникъ, который посылалъ свои живительныя струи изъ тысячи разсѣлинъ и въ тысячахъ направленій. И въ мельчайшей изъ этихъ струй жила творческая сила, которая налагала на содѣянное печать вѣчности и безсмертія. Создавать богатство—такова была экономическая тенденція новой эпохи;—неисчерпаемое богатство формы и столь же неисчерпаемое богатство содержанія стали ея отличительными художественными признаками.

На исходѣ 16 вѣка все это, однако, замерло,—непрерывное развитіе неожиданно остановилось. Почему же? Во всякомъ случаѣ не потому, что въ теченіе двухъ столѣтій творческая сила германскаго духа была вся до конца исчерпана, нѣтъ: причиной тутъ послужило то, что на міровомъ рынкѣ совершился рѣшительный экономическій сдвигъ. Былъ открытъ путь въ Остъ-Индію, и благодаря этому сразу опустѣли широкія германскія торговыя дороги, по которымъ до сихъ поръ нескончаемой вереницей тянулись тяжелые обозы съ товарами. Иными словами: въ теченіе полувѣка совершенно изсякъ золотой потокъ, который вливался до сихъ поръ широкой струей въ денежные шкафы нюрнбергскихъ, аугсбургскихъ, ульмскихъ и другихъ патрійцевъ. Роль, которую до сихъ поръ играла Германія, перешла къ Голландіи, и Германія перестала быть тѣмъ крупнымъ негоціантомъ, въ конторахъ котораго искусство и наука получали до сихъ поръ столь щедрые заказы. Такъ какъ мы подробно познакомились уже съ этимъ переворотомъ въ первой части, то здѣсь мы можемъ ограничиться лишь краткимъ резюме и указаніемъ на наше предыдущее изложеніе.

Такова была первая смерть, которую пришлось испытать германской культурѣ. Вторую она испытала въ эпоху тридцатилѣтней войны. На германской почвѣ велась борьба за міровое господство между Испаніей и Франціей. Дѣло именно шло о міровомъ господствѣ, а вовсе не о папизмѣ и евангелизмѣ, какъ долгое время воображала и учила наивная и ребяческая историческая мудрость, разсматривавшая все черезъ свои идеологическіе очки. Эта борьба превратила Германію въ жалкое, безпомощное созданіе, которому нечего было ни пить, ни ѣсть и инстинкты котораго сверхъ того въ тридцатилѣтней атмосферѣ крови и преступленія, вполнѣ естественно, пережили возвратъ къ варварству.

Развѣ можно было въ ту эпоху думать о какой-либо культурѣ, говорить о какихъ-либо культурныхъ задачахъ? А между тѣмъ на улучшеніе было разсчитывать очень трудно. Главной виной была тутъ обусловленная экономической ситуаціей, очевидная и безусловная тенденція къ абсолютизму. Благодаря же послѣднему германская нація была обречена

снова на долгіе годы жалкаго прозябанія: германскій абсолютизмъ считалъ своей священной обязанностью братски дѣлить каждый грошъ, поступавшій въ карманъ германской буржуазіи, — онъ зорко слѣдилъ за тѣмъ, чтобы глупому стаду подданныхъ оставалась всегда меньшая, ничтожная доля.

Медленное, но неудержимое исчезновеніе всего того величественнаго и могущественнаго, что характеризовало собой сущность искусства начала 16 столѣтія, составляетъ отличительный признакъ искусство конца того же столѣтія. Ничѣмъ неприкрашенная грубость и почти полное безсиліе,— вотъ печать, которою тридцатилѣтняя война неизгладимо снабдила искусство,—и искусство стало въ эту эпоху духовнымъ отраженіемъ пути отъ богатству къ нищетѣ. Эта печать лежитъ на всѣхъ видахъ искусства: на литературѣ и на живописи, на прозѣ и на поэзіи, на серьезной живописи и на сатирическомъ искусствѣ. Немногія крупныя величины, кое-гдѣ вырисовывающіяся на фонѣ мрачнаго однообразія и пустоты, служатъ лишь доказательствами того, какой могучій и животворный источникъ изсякъ въ этой пустыни.

Мы не станемъ прослѣживать здѣсь весь этотъ путь обратнаго развитія. Мы ограничимся лишь тѣмъ, что дадимъ краткую характеристику того окончательнаго состоянія, тѣхъ низинъ, въ которыя спустились и жизнь и искусство.

Въ литературѣ романа, которая хотя и не впервые возникла въ началѣ 17-го столѣтія, но во всякомъ случаѣ была наиболѣе распространенной формой, наиболѣе видную роль играли описанія приключеній, разбойничьи и студенческіе романы. Наиболѣе извѣстными изъ этихъ романовъ служатъ писанія Гриммельсгаузена, путешествіе Христіана Рейтера „Шельмуфскій“ и „Влюбленный студентъ“ Целандера. Область приключеній, непрерывно питаемая безконечной тридцатилѣтней войной, стала излюбленнѣйшей темой художественнаго воспроизведенія. Этому способствовало экономическое завоеваніе міра и проникновеніе въ новыя, до сихъ поръ невѣдомыя страны. Кромѣ того интересъ къ путешествіямъ обусловливался еще общимъ томленіемъ вырваться изъ тѣсной и душной атмосферы, окружавшей человѣка.

Когда мы читаемъ эти и другія аналогичныя произведенія, передъ нами развертывается по истинѣ потрясающая картина. Произведеніе Рейтера, считается вообще выдающимся литературнымъ произведеніемъ, но его историко-культурное значеніе, то, что онъ воочію раскрываетъ передъ нами матеріальное, интеллектуальное и нравственное убожество эпохи, все же гораздо значительнѣе, нежели та форма, въ которую облечено все это. Нигдѣ съ такой исчерпывающей полнотой и убѣдительностью не изображены тѣ страданія, которыя долженъ былъ перенести несчастный народъ во имя религіи до тѣхъ поръ, пока онъ не былъ окончательно сломленъ. И нигдѣ съ такой реалистической силой не изображена вся та извращенность, съ которой въ кровавомъ угарѣ пользовались пожатыми плодами гордые побѣдители.

Поэзія того времени нисколько не уступала роману. Эротизмъ ея достигалъ крайнихъ предѣловъ. Классическимъ образцомъ грубаго, циничнаго отношенія германской буржуазіи IV вѣка къ галантности, къ чувственности и къ любви вообще служатъ произведенія силезской поэзіи. Вся она была проникнута фаллическими мотивами. Даже заголовки отдѣльныхъ поэмъ и стихотвореній откровенно выдавали ихъ эротическое содержаніе.

Тутъ нужно обратить особое вчиманіе читателя на то обстоятельство, что это не была подпольная поэзія,—нѣтъ, то была оффиціальная литературная пища, которая открыто и беззастѣнчиво изготовлялась для современной буржуазіи. Съ другой стороны, мы, несомнѣнно, впали бы въ крупное противорѣчіе, если бы стали думать, что придворная галантность знала другія, болѣе деликатныя формы выраженія. Въ нашемъ распоряженіи имѣется лишь одинъ документъ, документъ, достаточно убѣдительно опровергающій такого рода предположеніе. Это описаніе графини Авроры Кенигсмаркъ, прекрасной фаворитки Августа Саксонскаго, любовной связи ея убитаго брата съ графиней Платенъ. По откровенности и цинизму это описаніе не оставляетъ желать ничего большаго. Въ немъ правдиво и вѣрно отразился тонъ, господствовавшій при дворѣ, и отношеніе къ вопросамъ любви.

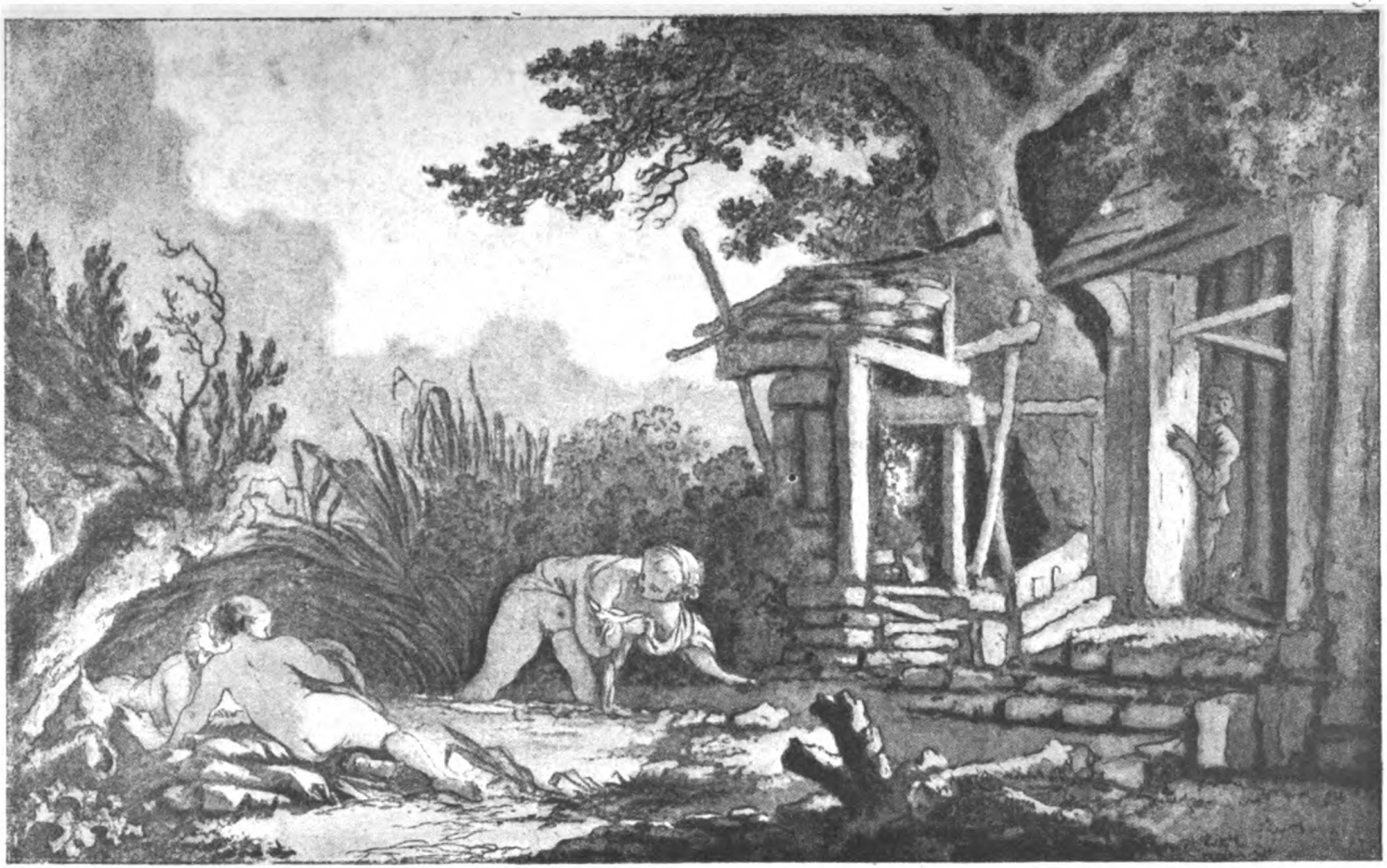
Обратившись къ Франціи, мы найдемъ и тутъ неопровержимое доказательство того, что этотъ тонъ господство-

валъ всюду, гдѣ только велись вообще галантныя бесѣды. Этимъ доказательствомъ служатъ діалоги Алоизы Сигеа, относящіеся къ 1658 году; ихъ цѣнность заключается вовсе не въ томъ, что они представляютъ собою воспроизведеніе какой-либо дѣйствительно имѣвшей мѣсто въ дѣйствительности бесѣды,—они также вымышлены, какъ и лица, въ уста которыхъ они вложены, и какъ ихъ авторъ. Но сомнѣнію не подлежитъ, что неподдѣленъ въ нихъ тонъ эпохи; да и кромѣ того въ настоящее время является безспорнымъ тотъ фактъ, что эти невѣроятныя фаллическія описанія въ точности соотвѣтствуютъ нравамъ, царившимъ въ то время въ высокихъ и высшихъ сферахъ. Для полученія наиполнѣйшаго представленія объ этихъ нравахъ рекомендуется прочесть еще разсказъ Симплициуса Симплициссимуса объ его приключеніяхъ въ Парижѣ.

Этому грубо-эротическому, положительно фаллическому тону соотвѣтствовали всѣ другія формы частной и общественной жизни, игры, развлеченія, вкусы и пр. Августъ Саксонскій носилъ на пальцѣ широкій золотой перстень, на которомъ былъ изображенъ гербъ, составленный изъ переплетенныхъ половыхъ органовъ мужчины и женщины, и на которомъ красовался сверхъ того еще его циничнѣйшій лозунгъ. Этимъ перстнемъ-печаткой Августъ запечатывалъ всѣ письма своимъ метрессамъ. Такими и аналогичными выходками забавлялись сильные міра сего, положившіе начало режиму фаворитокъ. Одинъ придумалъ эротическія игральныя карты, другой носилъ въ карманѣ табакерку съ съ подвижными эротическими фигурками и т. п. За игрой въ трикъ-тракъ придворныя дамы и метрессы пользовались косточками, украшенными эротической рѣзьбой или мозаикой. И всѣ эти эротическія выдумки и развлеченія тотчасъ же перевозились изъ Парижа въ Германію...

Эротизмъ „простого“ народа, поскольку послѣдняго не коснулась похотливая атмосфера, непроницаемымъ слоемъ окутавшая абсолютизмъ, продолжалъ развиваться по старому пути средневѣковья. Объ этомъ свидѣтельствуютъ сотни литературныхъ документовъ, многочисленныя народныя пословицы и поговорки, свадебные обычаи и народныя пѣсни. Народная поэзія въ отношеніи эротической откро-

Галантная франц. гравюра, 1785 г.



Ле-Прэнсъ. Любопытный. (Галантная гравюра (1780 г)..

венности не отстаетъ, конечно, отъ поэзіи высшихъ слоевъ общества, но зато въ ней нѣтъ и слѣдовъ несомнѣнно прогрессирующей сухотки спинного мозга.

* * *

Развращенность высшихъ классовъ въ концѣ 16 и въ 17 вѣкѣ, которую въ то время считали одной изъ главнѣйшихъ причинъ общаго упадка, изображалась нерѣдко съ сатирической цѣлью въ весьма ясной и прозрачной формѣ. Хорошимъ примѣромъ этого можетъ служить произведеніе Садлера „При дворѣ Сарданапала". Снова настали времена необузданнаго разврата, говорила сатира и изобличала ихъ. Не менѣе наглядно и сатирически-символическое изображеніе продажности любви. Деньги соблазняютъ Венеру, и она послушно исполняетъ всѣ желанія порока. Грубость чувственнаго наслажденія чрезвычайно удачно изображена Генрихомъ Улльрихомъ въ его гравюрѣ „Крестьянинъ и сластолюбивая госпожа". Крестьянинъ понимаетъ превосходно, что сластолюбивая госпожа только затѣмъ и пришла къ нему, чтобы поиграть съ нимъ въ любовь и что она только и жаждетъ его грубыхъ, но сильныхъ объятій; вѣчная „любовная жажда", которую она не можетъ утолить на супружескомъ ложѣ, заставляетъ ее забывать все общественное различіе. Эти гравюры служатъ художественной сокровищницей эпохи; въ нихъ звучатъ еще ноты Ренессанса. Отдѣльно слѣдуетъ упомянуть еще Калло, хотя это уже почти чисто французское искусство.

Послѣ этого хорошія произведенія начинаютъ встрѣчаться въ Германіи все рѣже и рѣже, покамѣстъ совершенно не исчезаютъ подъ вліяніемъ тридцатилѣтней войны; тутъ уже замолкаетъ рѣшительно все, — общество довольствуется неприкрашенной непристойностью, для которой нѣтъ даже ни малѣйшаго художественнаго оправданія.

Этой грубой и безвкусной формѣ въ литературной сатирѣ соотвѣтствуютъ лишенныя всякой художественности каррикатуры. Эротизмъ ихъ превосходитъ всѣ границы. Наиболѣе популярной книгой въ то время была „Le centre de l'amour", вышедшая въ 1648 году. Въ ней имѣется свыше

пятидесяти иллюстрацій и всѣ онѣ не требуютъ никакихъ комментарій, настолько онѣ откровенны, циничны и грубы; онѣ всецѣло совпадаютъ съ тѣмъ, что было сказано выше относительно грубыхъ формъ наслажденій того времени.

Въ эту эпоху не отсутствовала, конечно, и морализирующая сатира; неоднократно встрѣчаешься съ ней въ тѣхъ собраніяхъ гравюръ, въ которыхъ каждой человѣческой глупости посвящена отдѣльная иллюстрація.

Когда деспотизмъ вмѣстѣ съ развитіемъ абсолютной княжеской власти все упорнѣе сталъ преслѣдовать всякое свободно сказанное слово, тогда, естественно, втайнѣ стало развиваться и крѣпнуть сопротивленіе и тогда, естественно, появилась и настоящая сатира. Въ области литературы это были презрительныя прозвища, сатирическія стихотворенія или эпиграммы, въ изобразительномъ искусствѣ охотнѣе всего прибѣгали къ услугамъ сатирическихъ плакетовъ: ихъ было чрезвычайно легко распространять въ большомъ количествѣ и не менѣе легко въ случаѣ необходимости прятать. Такъ какъ современникамъ наиболѣе рѣзко бросались въ глаза тягости и вредныя стороны режима метрессъ, то противъ послѣднихъ и направлялось большинство нападокъ: этимъ объясняется и то, что сатиры въ огромномъ большинствѣ случаевъ носили эротическій характеръ. Въ нашемъ распоряженіи имѣется одинъ такой плакетъ, изображающій графиню Козель, одну изъ извѣстнѣйшихъ метрессъ Августа Саксонскаго. На одной сторонѣ этой серебряной медали изображены два амура, на другой любовная сцена пѣтуха и курицы. Подпись подъ изображеніемъ гласитъ: „Если ты не хочешь быть вѣрной, то по крайней мѣрѣ—par complaisance“. Смыслъ этой сатиры слѣдующій: будучи еще женой графа Гойма, графиня Козель питала такую антипатію къ мужу, что отказывалась отъ брачнаго сожительства съ нимъ. Мужъ постоянно мучилъ ее, а такъ какъ вся его любовь къ ней сводилась исключительно къ половому наслажденію, то онъ и пускалъ въ ходъ аргументъ, чтобы она не отказывала ему хотя бы „par complaisance“. Впослѣдствіи это стало извѣстнымъ. Сатира относится, по всей вѣроятности, къ тому времени, когда Августъ Саксонскій превратилъ прекрасную графиню Гоймъ въ графиню Козель

и когда народъ, благодаря тяжелому бремени, взваленному на него, ясно почувствовалъ, что эти дамы никогда не любятъ только „par complaisance“, а что Августъ оплачиваетъ ихъ ласки невѣроятными суммами денегъ и подарками.

Отличительнымъ признакомъ всѣхъ народныхъ каррикатуръ того времени была, конечно, грубость. Это доказываютъ наглядно многія гравюры, посвященныя излюбленнѣйшей темѣ народнаго остроумія, блохѣ. Блоха была однимъ изъ главныхъ реквизитовъ средневѣковаго остроумія и сохранила эту свою роль вплоть до новѣйшаго времени. Это вполнѣ понятно. Благодаря всеобщей неопрятности насѣкомыя были распространены повсюду: они мучили одинаково и князей, и графовъ, и горожанъ, и крестьянъ, и нищихъ. То, что этотъ непрошенный гость служилъ неисчерпаемой темой для остроумія, тѣмъ менѣе, конечно, удивительно. что поиски его сопряжены всегда невольно съ самыми комичными ситуаціями. Столь же понятно и то, что и эта тема носитъ всегда эротичеткій характеръ. Поэтому-то съ съ этимъ мотивомъ приходится встрѣчаться даже и въ серьезномъ галантномъ искусствѣ всѣхъ временъ. Старѣйшимъ остроуміемъ въ этомъ направленіи было желаніе показать, что женщина и блоха нераздѣльны, что большею частью блохи бываютъ у женщинъ. Слѣды такого остроумія даютъ себя знать еще и въ наше время. Наиболѣе характерной каррикатурой 17 столѣтія, посвященной этому мотиву, слѣдуетъ считать страсбургскую каррикатуру „Женщины и блохи“.

* * *

Голландское искусство 17 вѣка обнаруживаетъ въ своемъ развитіи такую же понижательную тенденцію, какъ и германское. Отъ Гальса, Яна Стина и Рембрандта оно переходитъ къ Тенье, Троосту и Дюзарту. Но такъ какъ экономическая жизнь, художественнымъ отраженіемъ которой является это развитіе, не была здѣсь. какъ въ Германіи, переходомъ отъ богатства къ нищетѣ, а лишь отъ роли смѣлаго и отважнаго самоосвободителя и завоевателя міра къ роли зажиточнаго купца, озабоченнаго лишь пріумноже-

ніемъ своего богатства и подчиняющагося охотно абсолютизму, то естественно, что и результаты получились здѣсь существенно иные, чѣмъ въ Германіи. Они не производятъ по крайней мѣрѣ такого унизительнаго впечатлѣнія, хотя, конечно, съ другой стороны, въ нихъ весьма мало и утѣшительнаго. Причиной служитъ исчезновеніе грандіознаго, героическаго момента, конечнымъ результатомъ—неограниченное господство буржуазнаго самодовольства. Между двумя этими крайними точками находится галантное міровоззрѣніе, соотвѣтствовавшее новой придворной культурѣ.

Это развитіе потому не исключило изъ области искусства эротизмъ, что наслаждающійся человѣкъ всегда чувствуетъ особое пристрастіе къ такого рода вещамъ, онъ всегда наиболѣе крупный потребитель ихъ, но указанный ходъ развитія обусловилъ собой рѣзкое измѣненіе формъ эротики и чувственности. Мѣсто естественной, стихійной силы заняла, такъ сказать, техника. Это было вызвано глубочайшей внутренней необходимостью, ибо это и не могло быть ничѣмъ инымъ, какъ переворотомъ, обусловленнымъ измѣненіемъ всей экономической жизни. Ибо естественный человѣкъ стихійнаго инстинкта превратился въ человѣка, жаждущаго только наслажденія: этотъ человѣкъ изъ алькова сдѣлалъ увеселительное заведеніе, гдѣ онъ можетъ примѣнять различную технику любви, и примѣнять при томъ самоувѣренно, самодовольно. Это необходимо отмѣтить.

Какой характеръ носили тѣ новые формы, которыя развились въ Голландіи послѣ Ренессанса, наглядно показываютъ различныя произведенія искусства того времени. Зрителю прежде всего бросается въ глаза то, что большинство ихъ такъ или иначе связано со скандальными исторіями монаховъ и поповъ. Если мы познакомимся ближе съ исторіей голландской каррикатуры этого времени, то увидимъ, что этомъ мотивъ былъ дѣйствительно наиболѣе излюбленнымъ и распространеннымъ. Это имѣло, однако, не столько моральныя, сколько политическія основанія. Въ этихъ каррикатурахъ отражается прежде всего борьба съ іезуитизмомъ. Борьба же съ іезуитизмомъ была въ то время самой ожесточенной изъ всѣхъ, какія приходилось только вести

Голландіи. То была борьба съ сильнѣйшимъ политическимъ противникомъ и съ опаснѣйшимъ общественнымъ конкуррентомъ. Въ первомъ томѣ „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“ мы показали, что величайшимъ врагомъ въ то время Голландія должна была считать Францію. Франція же въ духовномъ отношеніи была воплощеніемъ господ-

Каррикатура на совращеніе мадемуазель Кадьеръ іезуитомъ Жираромъ.

ства іезуитизма. Борясь съ послѣднимъ, Голландія боролась, въ сущности, съ Франціей. Это одна сторона вопроса. Другая состоитъ въ томъ, что іезуиты были сильны въ то время не только въ области религіи, но и въ области коммерціи. Они образовали своего рода колоніальную торговую компанію, и вполнѣ понятно, что для голландскаго негоціанта не существовало болѣе заклятаго врага, чѣмъ

именно іезуитъ. Какъ бы ни стали ограничивать эти доводы, все же несомнѣнно, что эта комбинація была постояннымъ и чрезвычайно обильнымъ источникомъ антиіезуитскихъ каррикатуръ. Они даютъ объясненіе также и тому факту, что іезуитскій духъ, будучи изгнанъ изъ Франціи, могъ бы найти себѣ укромное прибѣжище въ Голландіи, откуда имѣлъ бы возможность посылать свои ядовитыя стрѣлы.

Сатира, какъ и всякая критика противника, поражаетъ преимущественно внутренне обусловленные слабости, и поэтому то скандальнымъ исторіямъ монаховъ, неразрывно связаннымъ, конечно, съ безбрачіемъ, придавалось самое яркое сатирическое освѣщеніе. Одинъ изъ наиболѣе нашумѣвшихъ скандаловъ того времени былъ вызванъ флагелантистскими оргіями извѣстнаго монаха Корнелія. Въ воздаяніе за грѣхи Корнелій назначалъ красивымъ монахинямъ, а также, конечно, и наиболѣе красивымъ изъ своихъ духовныхъ дочерей-мірянокъ удары розогъ по обнаженному тѣлу, при чемъ требовалъ всегда, чтобы это наказаніе было приведено въ исполненіе имъ самимъ. Когда подвиги этого сластолюбца-флагелланта стали извѣстны, тотчасъ же появился цѣлый рядъ каррикатуръ на эту тему. Само собой разумѣется, что сатира не ограничивалась такимъ сравнительно единичными и исключительными явленіями, а главнымъ образомъ занималась повседневностью. Сюда относится пресловутое эротическое любопытство тѣхъ поповъ, которые, стараясь возбудить свое сладострастіе, распрашиваютъ у своихъ красивыхъ духовныхъ дочерей всѣ подробности ихъ супружеской жизни.—Въ политическихъ каррикатурахъ былъ чрезвычайно развитъ скатологическій элементъ. Примѣромъ этого можетъ служить гравюра „Consultatie“. Эта картина, въ оригиналѣ очень большихъ размѣровъ, представляетъ собой въ то же время наиболѣе типичную форму голландской каррикатуры 18 столѣтія,—въ художественномъ отношеніи это самая низшая ступень развитія. Однообразіе и банальность—таковы, по нашимъ современнымъ воззрѣніямъ, отличительныя признаки всѣхъ каррикатуръ того времени.

Общественная каррикатура должна была, естественно, тоже содержать весьма интенсивную эротическую ноту. Такъ

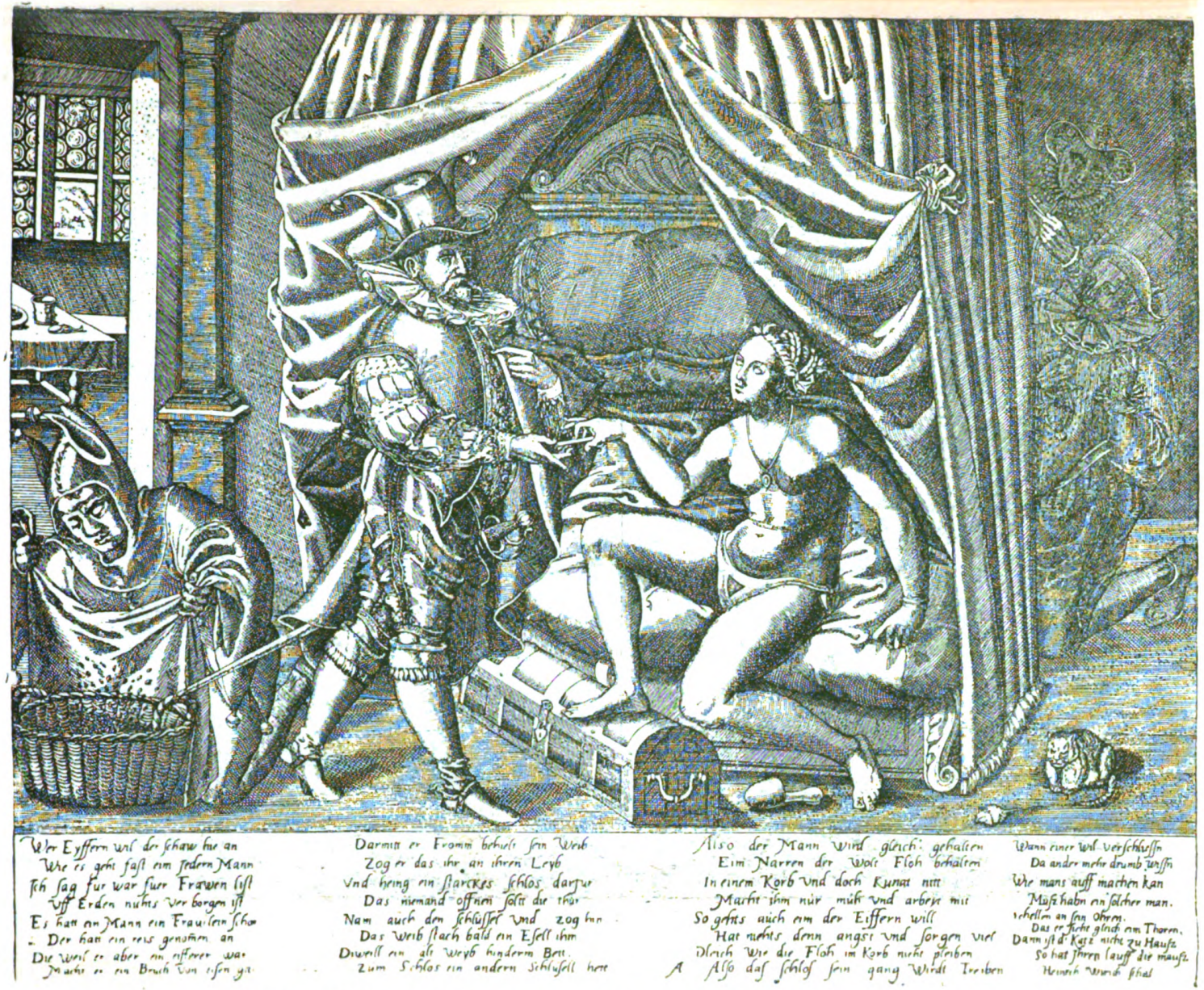
оно и было въ дѣйствительности. Художники иллюстрировали сатирически-эротическія пословицы, несчастные случаи въ любовныхъ играхъ, крестьянскія шутки, женскую жажду любви, оргіи возвратившихся въ портъ матросовъ и т. п. но здѣсь особенно, больше, чѣмъ гдѣ-бы то ни было, сказывается отличительный признакъ эпохи: во всѣхъ безъ исключенія произведеніяхъ чувствуется, что главной центральной фигурой служитъ человѣкъ, жаждущій наслажденій,— тотъ, который изъ празднества Венеры сдѣлалъ чисто буржуазно-пріятное удовольствіе.

Вѣкъ абсолютизма.

Франція и Германія.

Съ господствомъ абсолютизма связано всегда господство развращенности, которая служитъ себѣ самоцѣлью. Она существенно отличается отъ смѣлости въ половой жизни, съ которой встрѣчаемся въ Ренессансѣ. Въ періодъ расцвѣта Ренессанса необузданная чувственность была слѣдствіемъ избытка силъ, который характеризуетъ собой это время. По наступленіи вѣка абсолютизма чувственность превратилась скорѣе въ результатъ безсилія. Это накладывало, конечно, неизгладимую печать на всѣ формы ея проявленія. Въ эпоху абсолютизма не трещатъ уже больше кости, когда двое любящихъ людей обнимаютъ другъ друга; любовь не стихія уже больше, не откровеніе, люди находятъ удовлетвореніе лишь въ длинномъ рядѣ утонченно подобранныхъ наслажденій, или точнѣе: ищутъ этого удовлетворенія. То, что они удовлетворенія никогда не находятъ и то, что неутолимая жажда постоянно толкаетъ ихъ на поиски новыхъ, „неизвѣданныхъ" наслажденій,—это и составляетъ существеннѣйшій отличительный признакъ половой жизни этой эпохи. Впрочемъ, это служитъ вообще неизмѣннымъ признакомъ всякой чувственной развращенности.

Чувственное развращеніе, какъ массовое явленіе, представляетъ собою несомнѣннѣйшій моральный рефлексъ абсолютизма. Это станетъ намъ понятнымъ, какъ только мы разсмотримъ тѣ историческія предпосылки, при которыхъ возможенъ абсолютизмъ и которыя его обусловливаютъ. Абсолютизмъ, который представляетъ собой, повидимому, такую государственную форму, при которой государствен-



Нѣмецкая сатирическая гравюра относительно пояса цѣломудрія. (17 вѣкъ)

Мореельзе. **Прекрасная пастушка.** (Гаага).

ная власть ведетъ самостоятельно, независимое отъ партій существованіе, въ дѣйствительности является формулой политическаго господства для той стадіи классоваго развитія общества, при которой современное экономическое развитіе создало уже соотвѣтствующій ему классъ, буржуазію, но при которой послѣдняя не обладаетъ еще достаточной силой и властью, чтобы окончательно уничтожить феодализмъ, иначе говоря, присвоить себѣ государственную власть между тѣмъ какъ феодализмъ самъ уже слишкомъ слабъ для использованія государственной власти исключительно въ собственныхъ интересахъ. Обѣ партіи поддерживаютъ поэтому равновѣсіе. На такой ступени развитія и появляется абсолютизмъ. Государственная власть имѣетъ возможность сдерживать оба господствующихъ класса и вмѣстѣ съ тѣмъ использовать въ своихъ цѣляхъ вообще всѣ слои и классы общества. Такое состояніе наступило во Франціи въ 17 столѣтіи и продолжалось до начала французской революціи, которая вспыхнула въ тотъ моментъ, когда французская буржуазія, благодаря неудержимому экономическому развитію, почувствовала себя, наконецъ, настолько сильной, что смогла обострить до крайнихъ предѣловъ свое противорѣчіе съ умирающимъ феодализмомъ и побѣдоносно довести эту борьбу до конца. Съ этого момента она стала уже способной положить конецъ политическому дуализму, господствовавшему въ 17 и 18 вѣкахъ въ формѣ абсолютнаго королевства, и узурпировать всю полноту политической власти. Но къ моральной развращенности господствующихъ классовъ абсолютизмъ 18 вѣка привелъ не только вслѣдствіе внутренней нелогичности, не только благодаря тому, что естественное развитіе было искусственно задержано исторически пережитыми формами организаціи, но и потому, что матеріальныя средства, которыя государственная власть была принуждена представлять въ распоряженіе феодализма въ цѣляхъ поддержанія его существованія, неминуемо должны были при данныхъ условіяхъ вести лишь къ его внутреннему разложенію. Это доказать очень нетрудно.

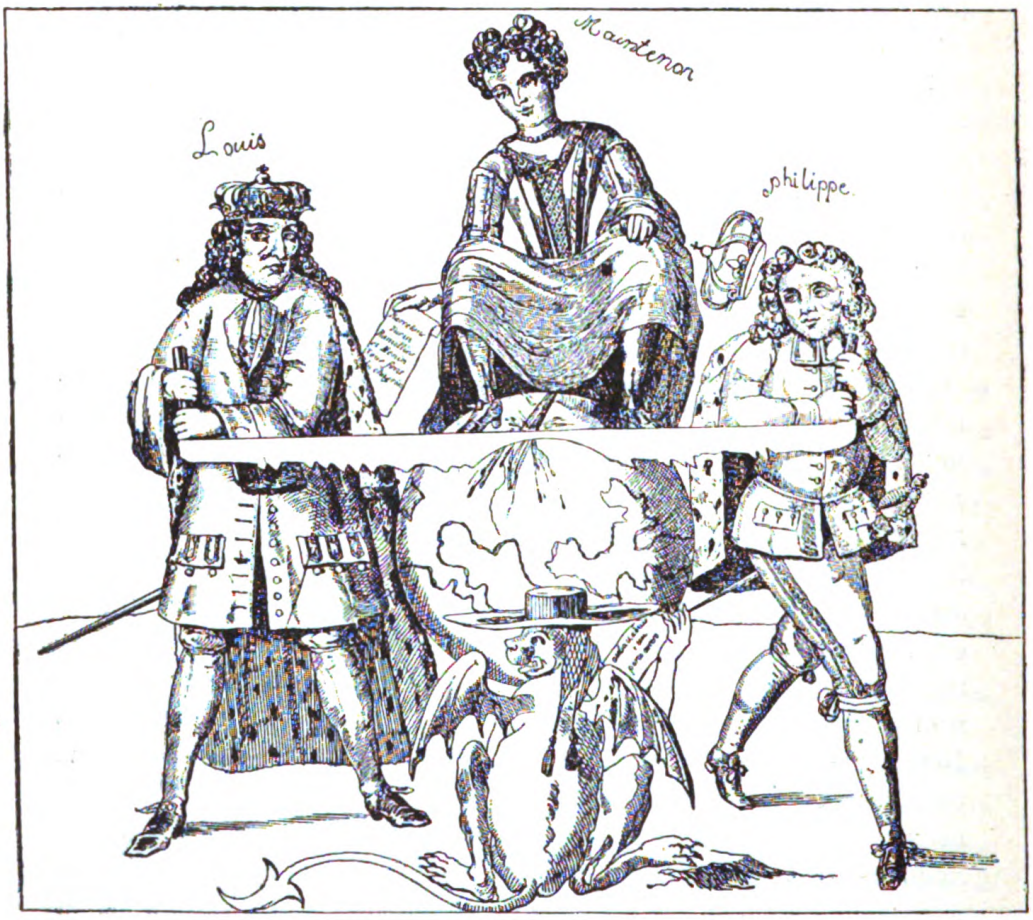
Аристократія не могла обходиться въ 18 вѣкѣ безъ поддержки государственной казны. Это столь же очевидно, какъ и та готовность, съ которою государственная власть

питала аристократію этими матеріальными средствами. Благодаря новой экономической организаціи общества, водворившейся съ 16 вѣка во всѣхъ культурныхъ странахъ Европы, аристократія должна была отказаться постепенно отъ большинства своихъ феодальныхъ занятій, такъ какъ въ рамкахъ новой экономической жизни они стали въ высшей степени убыточными. Въ виду этого феодольная аристократія стала мало-по-малу превращаться въ аристократію придворную, которая искала и находила себѣ хлѣбъ на службѣ королю. Но по мѣрѣ того, какъ аристократія переходила на непосредственную службу къ королю и принимала на себя, такъ сказать, высшую лакейскую роль, король долженъ былъ, естественно, принять на себя обязанность представить своимъ слугамъ возможность вести достойное ихъ положенія существованіе. Подъ „достойнымъ" же существованіемъ, согласно традиціонному феодальному представленію, понимался такой образъ жизни, который не только не уступалъ жизни зажиточной буржуазіи, но который давалъ возможность аристократіи превзойти своимъ блескомъ и пышностью самую богатую буржуазію. Такимъ образомъ, образъ жизни буржуазіи предопредѣлялъ косвенно то, что было „достойнымъ" для аристократіи. Образъ же жизни буржуазіи, воплощавшей новыя обильныя матеріальныя силы общества, былъ, какъ и во всѣхъ начаткахъ капиталообразующей эпохи, чрезвычайно роскошнымъ и пышнымъ.

Вмѣстѣ съ непрерывно возраставшимъ богатствомъ буржуазіи росла и ея роскошь. Повсюду царило желаніе тратить какъ можно больше денегъ, это было своего рода соревнованіе, ибо тотъ, кто тратитъ много, тотъ получаетъ и много дохода. Это первый, естественный выводъ массы. А желаніе показать, что получаешь большіе доходы, является опять таки общимъ стремленіемъ капиталообразующей эпохи, такъ какъ это типичная манія парвеню. Поэтому-то и роскошь достигала въ то время невѣроятныхъ размѣровъ. Дать возможность аристократіи принимать участіе въ этомъ соревнованіи, иными словами, дать ей возможность превосходить въ отношеніи роскоши богатую буржуазіи, можно было, конечно, только путемъ предоставленія ей

доходовъ, оплачивающихъ лишь мнимыя услуги съ ея стороны. Абсолютная королевская власть предоставила такой нетрудовой доходъ придворной аристократіи въ самыхъ широкихъ размѣрахъ, и при томъ подъ прикрытіемъ множества самыхъ нелѣпыхъ формъ, титуловъ, должностей и пр., которыя существовали, конечно, только на бумагѣ. Изъ безконечнаго перечня послѣднихъ приведемъ хотя бы нѣсколько наиболѣе характерныхъ примѣровъ: придворный альманахъ эпохи Людовика XVI насчитываетъ 295 кухонныхъ служителей, помимо служащихъ за столомъ. Первый поваръ кромѣ содержанія и средствъ на обмундированіе зарабатывалъ ежегодно 84000 ливровъ. Старшія камеристки королевы, которыя оффиціально получали жалованія 12000 франковъ, зарабатывали на самомъ дѣлѣ до 50000 франковъ, главнымъ образомъ, продажей зажженныхъ, но не обгорѣвшихъ свѣчей. Мадамъ Тейларъ довела свой доходъ до 115000 ливровъ въ годъ, такъ какъ ея окладъ, какъ королевской гувернантки, увеличивался съ рожденіемъ каждаго новаго ребенка на 35000 франковъ. Адмиралъ герцогъ де-Пентьевръ получалъ премію отъ каждаго входившаго въ портъ корабля, что давало ему въ годъ свыше 90000 ливровъ. Старшая интендантка королевскаго дворца, мадамъ де-Ламбалль, получала 150000 франковъ въ годъ,— обязанностей же у нея не было никакихъ. «Должность» надзирательницы постели королевы оплачивалась 12000 франковъ. Внутреннюю службу въ королевскихъ покояхъ въ Версалѣ—замѣтьте: въ одномъ только Версалѣ—несли два сановника съ сотней подчиненныхъ имъ мелкихъ служащихъ. Были служащіе, вся обязанность которыхъ заключалась въ подаваніи шаровъ при игрѣ; другіе должны были держать плащъ и трость; третьи причесывали короля, вытирали его послѣ ванны, четвертые вѣдали муловъ, которые перевозили его походную постель, пятые слѣдили за тѣмъ, чтобы не было сквозняковъ въ его комнатѣ, шестые складывали и завязывали ему галстухъ. Двое спеціальныхъ служащихъ должны были являться каждое утро въ бархатныхъ камзолахъ съ шпагами на перевязи для того, чтобы опорожнять ночную посуду и выносить ее; каждому изъ нихъ такая «должность» приносила 20000 ливровъ въ годъ. Обя-

занности сотни другихъ заключались въ томъ, чтобы они были «всегда подъ рукой», и каждый получалъ за это по десяти тысячъ и больше. Всѣ высокія и высшія должности занимались, конечно, исключительно аристократіей, хотя послѣдняя не брезгала и мелкими должностями, если съ ними были связаны, понятно, крупные оклады. Такова въ немно-



Каррикатура на франко-испанскую политику.

гихъ словахъ характеристика этого царства синекуры. На самомъ дѣлѣ, конечно, это была лишь внѣшняя форма поддержки аристократіи со стороны короля. Разъ право на нетрудовой доходъ было признано за аристократіей, оно само собой должно было расти до безконечности. То и дѣло аристократія предъявляла новыя и новыя претензіи къ го-

сударственной казнѣ. Всѣ онѣ удовлетворялись такъ называемыми, «чрезвычайными субсидіями», которыми абсолютная королевская власть вознаграждала, поощряла и подкупала своихъ вѣрныхъ слугъ. Жоржетта де-Беарнъ получала 120000 ливровъ, изъ нихъ 100000 въ вознагражденіе за рѣщимость служить компаньонкой у графини Дюбарри, возведенной въ санъ метрессы, и въ этой «должности» сносить саркастическія замѣчанія и упреки; Бомарше получилъ 1100000 ливровъ, изъ которыхъ 480000 ливровъ за памфлеты, которые онъ писалъ противъ парламента, и 400000 ливровъ за то, что онъ свелъ Людовика XV съ вдовой Сегенъ. Таковы всего два примѣровъ изъ тысячи, которые мы могли бы привести. Каждый вѣрный слуга короля полагалъ, конечно, что онъ имѣетъ такое же или аналогичное право на «чрезвычайную субсидію». При сужденіи объ этихъ суммахъ не слѣдуетъ упускать изъ виду, что ихъ необходимо по крайней мѣрѣ удвоить, чтобы получить правильное представленіе о нынѣшнемъ ихъ размѣрѣ.

Возведеніе такой государственной морали въ систему и беззастѣнчивое пользованіе ею въ теченіе болѣе столѣтія должно было необходимо привести къ полному развращенію всѣхъ участниковъ этой системы и къ уничтоженію всякаго тормозящаго чувства отвѣтственности. Царедворецъ, которому абсолютно нечего было дѣлать, кромѣ какъ веселиться и швырять деньги, сталъ паразитомъ на общественномъ организмѣ. Бракъ и семья перестали служить основой жизни,—они стали чистѣйшей роскошью или же неизбѣжнымъ зломъ для того, чтобы имѣть законныхъ наслѣдниковъ. Такая государственная мораль могла завершиться топкимъ болотомъ общей развращенности. Таково и было въ дѣйствительности—правда, неизбѣжное—послѣдствіе абсолютизма 17 и 18 вѣковъ.

* * *

Изъ здоровой силы Ренессанса постепенно выкристаллизовалось утонченное наслажденіе. Насколько послѣднее преисполняло собою всю сущность и все содержаніе эпохи, доказываетъ яснѣе и нагляднѣе всего та проникнутая духомъ наслажденія форма искусства, которая носитъ наиме-

нованіе Рококо. Отсюда само собой слѣдуетъ, что и искусство играло въ жизни доминирующую роль, что утонченное наслажденіе жизнью нуждалось въ немъ какъ въ хлѣбѣ насущномъ и что искусство было преданнѣйшимъ слугой и вѣрнымъ другомъ, который повсюду ставилъ спасительныя ширмы.

Рококо, какъ мы говорили уже въ первой части, есть художественное выраженіе чистаго наслажденія, наслажденія, какъ игры. Въ немъ нѣтъ ни силы, ни величія, ни глубины, ни широты, ни страсти, ничего гигантскаго,—оно—только грація, только изящество, только элегантность, только интимность, только ароматъ, только благозвучіе, только гармонія,—все дышитъ нѣжней весенней лазурью небесъ. Но все это служитъ любви, одной только любви, поклоненію полу: adoration du sexe. И Рококо со всѣми его тысячами причудливыхъ завитушекъ и арабесокъ есть сплошной восторженный гимнъ чувственной любви, сознательно и утонченно культивируемой. Это большой концертъ, въ которомъ мельчайшая художественная нота служитъ символомъ сладострастія. Рамка, обрамляющая отрывокъ изъ жизни Рококо, заполнена цѣликомъ лишь тогда, когда въ ней галантные кавалеры и дамы занимаются галантными любовными играми. Красавицы, которыя въ своемъ будуарѣ раскрываютъ передъ пламеннымъ поклонникомъ свою прекрасную грудь или при сладостныхъ вздохахъ уступаютъ ихъ страстнымъ желаніямъ, составляютъ неизмѣнный художественный аттрибутъ. Безъ нихъ картина неполна: это аккомпаниментъ безъ мелодіи. Наиболѣе типичной и исполненной съ величайшей утонченностью мебелью эпохи Рококо были поэтому скамейки, кресла, кушетки, диваны и софы, алтари сладострастія. Они были поставлены повсюду, чтобы превратить, такъ сказать, каждое мѣсто въ арену любовнаго дуэта. Назначеніе постелей не ограничивалось служеніемъ ихъ цѣлямъ удобнаго и покойнаго сна: прежде всего онѣ должны были быть соблазнительнымъ пріютомъ для всѣхъ прихотей и утонченностей сладострастія.

Комнаты въ эпоху Рококо не были прямыми и свѣтлыми,—во всѣхъ нихъ были глубокія оконныя ниши, скрытыя тяжелыми портьерами, укромные уголки и темные проходы.

Сады утопали въ густой листвѣ и кустарникѣ, дорожки и аллеи были извилисты и запутаны,—на каждомъ шагу укромныя, скрытыя отъ посторонняго взгляда скамеечки и бесѣдки. Посреди шумнаго вечера можно было каждую минуту незамѣтно скрыться, подарить избранника нужнымъ поцѣлуемъ, нескромнымъ взоромъ или же предаться съ нимъ сладострастной любовной игрѣ...

Въ эпоху абсолютизма измѣнилась, какъ мы указывали уже выше, и техника любви, если вообще такъ можно выразиться. Стихійная сила Ренессанса проявлялась въ томъ, что въ самой любви искали и находили наслажденіе. Въ Ренессансѣ обнимались всегда обнаженные люди, и въ объятіяхъ ихъ проявлялась стихійная сила человѣка. Мужчина Ренессанса прежде всего Геркулесъ и только поэтому женщины давали себя побѣждать. Это былъ, такъ сказать, основной принципъ чувственной любви.

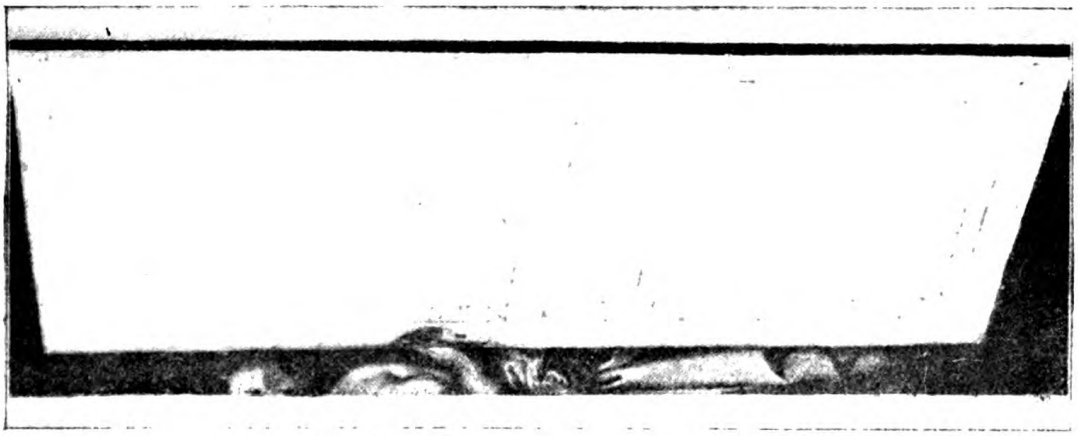
Съ паденіемъ чувственной любви началась утонченность. Стихійная сила стала культивированной, салонной, естественная простота осложнилась, и въ этой осложненности человѣкъ искалъ наслажденія. Поэтому въ 18 вѣкѣ въ объятія другъ къ другу склонялись не нагіе идеальные люди, а элегантно одѣтые салонные кавалеры и дамы, - и вся утонченность именно и сводилась къ постепенному обнаженію и раздѣванію. Утонченная культура преградила путь къ цѣли множествомъ загражденій, заставила проходить цѣлый рядъ обходныхъ путей. И каждое такое загражденіе было одновременно средствомъ и защиты и соблазна. Корсетъ сталъ панцыремъ груди и въ то же время наипикантнѣйшимъ образомъ выставилъ ее на показъ, рѣзко подчеркнувъ всѣ ея очертанія. Вся одежда женщины стала сплошнымъ молчаливымъ вызовомъ мужчины, средствомъ эротическаго соблазна.

Любовь въ вѣкъ Рококо тоже осложнилась: минута опьяненія растягивалась на долгіе часы. Штурмъ крѣпости распался на множество послѣдовательныхъ аттакъ, и завоеваніе каждаго загражденія въ отдѣльности стало само по себѣ эротическимъ наслажденіемъ.

Съ другой стороны, любовь въ эпоху Рококо, какъ нѣкогда въ упадочномъ Римѣ, изъ страсти превратилась въ игру,

въ развлеченіе. Страсть владѣетъ всѣмъ человѣкомъ, заставляетъ его видѣть передъ собой только одно,—все остальное перестаетъ для него существовать. Сущность же игры, наоборотъ, разнообразіе. Кромѣ того игра вещь довольно невинная, поэтому играть можно съ каждымъ, съ десятками и съ сотней людей, съ нѣсколькими въ одно и то же время. Нѣчто подобное наблюдается, конечно, всегда: всегда во всѣхъ слояхъ общества находятся женщины, которымъ совершенно чужда истинная, высокая любовь въ лучшемъ смыслѣ этого слова, для которыхъ любовь только наслажденіе и которыя поэтому цѣлью своей жизни считаютъ совращеніе ихъ возможно большимъ числомъ мужчинъ. Съ другой стороны, всегда найдутся мужчины, которые въ каждой женщинѣ видятъ только орудіе сладострастія и которые думаютъ, что каждая женщина, встрѣчающаяся на ихъ пути, только и создана для того, чтобы удовлетворить ихъ страсть. Но высшая или низшая ступень общественной нравственности есть лишь количественная проблема, одинъ или два холерныхъ заболѣванія не дѣлаютъ еще холерной эпидеміи. Однако, въ 18 столѣтіи такое пониманіе было не единичнымъ случаемъ, а цѣлой общественной моралью. Не было буквально ничего смѣшнѣе супружеской вѣрности. Только дуракъ можетъ оставаться вѣрнымъ своей женѣ больше нѣсколькихъ мѣсяцевъ, только дура будетъ дарить своей благосклонностью одного только мужа. Если женщина умна, то она ужъ въ первый день брака пробуетъ, что сулитъ ей болѣе деликатныя наслажденія: вѣрность или измѣна. Какъ разъ на эту тему написано циничное стихотвореніе Франсуа Пирона; онъ нисколько, однако, не преувеличивалъ, такъ какъ такъ же думали сотни и тысячи. Игра мало-помалу превращалась въ спортъ. Въ спортѣ же каждый хочетъ стать мастеромъ своего дѣла и поэтому систематически тренируется для этого. Объ извѣстной Клеронъ, которую братья Гонкуры назвали величайшей художницей любви въ 18 столѣтіи, говорится въ первой части ея жизнеописанія, появившагося въ свѣтъ въ 1750 году: „Pour me rendre plus digne de plaire, j'ornai mon esprit par des lectures instructives et amusantes. Brantôme et Aloïsia l'embellirent de mille jolies choses; les estampes fines, qu'on y trouve, faisent les

Любовное опьяненіе. (Испанская литографія. 1907).



Виртцъ. **Можно войти?**

Дуракъ и влюбленныя женщины. (Гравюра по Брюину).

Гюэ. **Беззастѣнчивыя нимфы.** 1780 г.

délices de mes yeux, et j'attendais avec impatience l'heureux moment d'en réaliser les figures".

Эти ревностныя занятія въ области любви привели ее къ желанной цѣли, какъ то доказываетъ слава, выпавшая на долю Клеронъ въ этомъ отношеніи. Впослѣдствіи, когда она стала опытнѣйшей художницей любви, она могла уже сама давать дѣльные совѣты своимъ любознательнымъ ученикамъ. По крайней мѣрѣ одинъ изъ ея біографовъ-памфле-

Покушеніе на насиліе надъ Маріей Терезіей.
Каррикатура на войну за наслѣдство.

тистовъ приписываетъ ей чрезвычайно циничное наставленіе и подробное описаніе наилучшаго и наиболѣе дѣйствительнаго метода для обольщенія прекрасныхъ дамъ.

Спортъ всегда приводитъ къ своего рода культу, а у каждаго культа имѣется множество алтарей, передъ которыми совершаются моленія. У каждаго отдѣльнаго чувства былъ въ эпоху Рококо свой особый культъ, который одинъ былъ по масштабу равенъ прежнему культу всего цѣлаго,—

зрѣніе, осязаніе, слухъ, обоняніе, вкусъ, — всѣ принимали участіе въ немъ, всѣ были къ услугамъ сладострастія. Образовался культъ поцѣлуя, взгляда, прикосновенія и т. п. Каждая часть женскаго тѣла стала фетишемъ: руки, ноги, плечи, спина, грудь и даже ягодицы. Культъ послѣднихъ превосходилъ всѣ остальные, и галантнымъ дамамъ приходилось поэтому изобрѣтать тысячи возможностей, чтобы дать возможность показать, насколько эта часть ихъ красоты достойна культа. Игривое искусство отдало свою дань, и очень обильную, этому фитишизму. Множество стихотвореній посвящено культу женскаго тѣла и его интимныхъ прелестей. Конечно, это не составляетъ исключительнаго достоянія 18 вѣка. Мы знакомы съ этимъ еще изъ античной древности,—достаточно вспомнить хотя бы произведенія Овидія; Ренессансъ же постарался систематизировать все это. Знаменитый Брантомъ подвергъ „научному" изслѣдованію всѣ наслажденія любви въ своихъ „Dames galantes" и при томъ съ поразительной детализаціей. На цѣломъ рядѣ страницъ Брантомъ самымъ серьезнымъ образомъ разсматриваетъ вопросъ, что доставляетъ большее наслажденіе, посвящать ли дѣвицу въ тайны сладострастія, пользоваться ли любовью замужней женщины или же утѣшать вдову. Съ такой же серьезностью Брантомъ обсуждаетъ также, что доставляетъ большее наслажденіе: „смотрѣть" или „прикасаться" или же вести съ женщиной эротическую бесѣду. Но 18 вѣкъ уничтожилъ во всемъ этомъ простоту и естественную силу Ренессанса, и потому-то и получилось совершенно другое характерное явленіе: развращенность, какъ самоцѣль.

Развращенность 18 вѣка достигаетъ невѣроятныхъ размѣровъ и какъ массовое явленіе и какъ продуктъ индивидуальной психологіи. Правда, здѣсь необходимо обратить вниманіе на то обстоятельство, что лишь сравнительно небольшая часть французской націи представляла собой ту характерную картину 18 вѣка, которая должна вселять отвращеніе и возмущеніе въ каждаго здороваго человѣка. Но какъ ни мала была эта часть, вѣдь все же она представляла собой въ то время государство: позолоченную вершину горделиваго зданія, субсидируемую дворомъ аристократію, выс-

шее духовенство и высшую буржуазію. Кромѣ того указанная оговорка не означаетъ еще, что простой народъ остался совершенно нетронутымъ порочностью эпохи, что его жизнь отличалась чистотой и невинностью. Не говоря уже о томъ, что въ Парижѣ жила цѣлая армія всякаго развращеннаго сброда, объ общей испорченности говоритъ уже одинъ тотъ фактъ, что безчисленное множество отцовъ и матерей воспитывали своихъ хорошенькихъ дочерей въ провинціи только затѣмъ, чтобы сдѣлать ихъ достойными занять мѣсто въ гаремѣ Людовиковъ.

Позолоченная вершина государства была сверху до низу облѣплена грязью. За исключеніемъ Людовика XVI, всѣ французскіе властители 17 и 18 вѣковъ и большая часть ихъ сіятельной родни отличались крайней развращенностью; трудно представить себѣ, напримѣръ, болѣе утонченнаго развратника и вообще большее вмѣстилище всевозможныхъ пороковъ, чѣмъ графъ д'Артуа. Но короли и принцы крови были лишь образцами.—ихъ неизмѣнную свиту, свиту порока и разврата составляли древнѣйшія и славнѣйшія имена французской аристократіи. Особенно извѣстными аристократическими развратниками считались въ 18 вѣкѣ герцогъ де-Шартъ, принцъ Карлъ Бурбонъ-Конде, принцъ Карлъ де-Субизъ, герцогъ Ришелье, герцогъ де-Фронзакъ, принцъ Конти, герцогъ де-Граммонъ, принцъ де-Ламбекъ и другіе. Но это лишь самые извѣстные. Цѣлый списокъ исключительно развращенныхъ людей могли бы составить высокіе и высшіе служители церкви, среди которыхъ навѣрное нашлось бы больше десятка епископовъ. Въ перечнѣ нѣть недостатка и въ представителяхъ финансоваго міра: въ моральныхъ анналахъ 18 вѣка неувядаемой славой гомерическихъ развратниковъ покрыты имена придворнаго банкира Николая Божона, генеральнаго контролера финансовъ Бертена, финансиста Попелиньера и генеральнаго арендатора Буре.

Почти у всѣхъ этихъ либертиновъ были увеселительные дома, petites maisons, въ которыхъ они содержали своихъ фаворитокъ и въ которыхъ по нѣскольку разъ въ недѣлю устраивали дикія оргіи сладострастія. Многіе изъ этихъ домовъ славились своей утонченной, сладострастной роскошью

и пользовались міровой извѣстностью. Если у каждаго либертина былъ такой увеселительный домикъ, то у нѣкоторыхъ изъ нихъ были даже свои спеціальные сводники и сводницы, которые „работали“ исключительно для него. Они должны были доставлять то, что было особенно по вкусу ихъ хозяина: дѣтей, танцовщицъ, актрисъ, пѣвицъ, прачекъ или же просто напросто хорошенькихъ дѣвушекъ или дамъ, которыя почему-нибудь приглянулись раффинированному гурману и которыми онъ пожелалъ овладѣть. У извѣстной сводницы Гурданъ была найдена цѣлая кипа писемъ, которая ясно свидѣтельствовала объ ея профессіи. Эти письма появились въ печати во время французской революціи; въ нихъ имѣется чрезвычайно много цѣннаго матеріала для историка нравовъ того времени. Вотъ, напримѣръ, письмо герцога К(онти) отъ 8 ноября 1775 года „J'ai rencontré hier matin une jolie petite fille; elle demeure rue Saint-Denis, dans la maison où est la boutique de la balayeuse, au troisième, sur le devant. Elle s'apelle Josephine, est orpheline et reste chez sa tante, ouvrière en linge; il y a vingt cinq louis pour vous si je puis l'avoir d'ici à huit jours. Une fille de cette espèce ne doit pas être difficile à séduire“.

Для 18 столѣтія особенно характерно то, что женщины этихъ круговъ были въ такой же степени заражены общественной развращенностью, какъ и мужчины. Извѣстенъ цѣлый рядъ дамъ высшаго общества, которыя благодаря своей развращенности были столь же популярны, какъ и ихъ собратья-мужчины, и которыя тоже имѣли свои petites maisons. Особенно извѣстными развратницами той эпохи считаются герцогиня де-Полиньякъ, интимная подруга Маріи-Антуанетты, и графиня Эгмонъ. Многія дамы высшаго общества содержали въ буквальномъ смыслѣ мужскіе гаремы, другіе же предавались всякимъ извращеніямъ.

Тѣ дамы высшей аристократіи, которыя не имѣли возможности содержать свои petites maisons, но для которыхъ половая распущенность была тоже своего рода потребностью, принимали ближайшее участіе въ пріапическихъ оргіяхъ, которыя устраивались въ домахъ извѣстныхъ сводницъ. Въ числѣ такихъ дамъ, которыя были по истинѣ ненасытны въ эротическихъ наслажденіяхъ и которыя регу-

лярно, все равно какъ современная женщина посѣщаетъ Булонскій лѣсъ, посѣщали дома свиданія, тайныя полицейскія донесенія называютъ баронессу де-Бурманъ, баронессу де-Ваксгеймъ и маркизу Пьеррекуръ. Нѣсколько менѣе открытый характеръ носила другая форма культа Пріапа. Свободницы содержали не только публичные и увеселительные дома, въ ихъ распоряженіи имѣлся еще и такъ называемый „легіонъ“: то были тѣ „порядочные“ женщины, которыя во всякое время были къ ихъ услугамъ. У Гурданъ имѣлся подробный перечень этого легіона, въ которомъ относительно каждой изъ этихъ женщинъ сообщались всѣ ихъ главныя прелести и ихъ специфическія „склонности“. Такого рода „каталоги“ не были, впрочемъ, рѣдкостью: они предъявлялись зачастую въ печатномъ видѣ кліентамъ, которые на основаніи ихъ и производили выборъ: особенно же „удобны“ были они для богатыхъ иностранцевъ, пріѣзжавшихъ въ Парижъ,—имъ они посылались прямо въ гостиницы. Каталогъ прославлялъ у одной женщины красоту ея груди у другой красоту ногъ, про третью писалъ, что она чрезвычайно наивна въ любви и т. п. Далѣе, тутъ указывался подробно цвѣтъ волосъ, ростъ и другія интимныя прелести; рядомъ стояла, конечно, и цѣна. „Легіонъ“ Гурданъ состоялъ, главнымъ образомъ, изъ танцовщицъ и статистокъ Оперы и Французской комедіи, изъ прачекъ и изъ публичныхъ женщинъ. Но въ этомъ легіонѣ для особенно богатыхъ либертиновъ имѣлись и лакомые кусочки въ лицѣ дамъ изъ богатой буржуазіи и даже изъ высшей аристократіи. Тайные полицейскіе отчеты называютъ въ числѣ послѣднихъ мадамъ де-Сенъ-Жульенъ, де-Сенъ-Форменъ, де-Френей, де-Бопре, де-Бовуазенъ и многихъ другихъ. Дамы эти руководствовались столь же часто и своей любовной жаждой и желаніемъ получить деньги: для многихъ дамъ высшаго общества посѣщеніе сводницы было чрезвычайно удобнымъ источникомъ заработка. Гастроль въ салонѣ Гурданъ или въ какой-нибудь гостиницѣ сразу избавляла отъ тягостнаго долга или давала возможность пріобрѣсти какое-нибудь дорогое украшеніе и служила сверхъ того еще и интереснымъ приключеніемъ. Изъ полицейскихъ актовъ мы знаемъ, что нѣкая мадамъ де-Сенне-

вилль заработала въ домѣ свиданій дважды по десять луидоровъ, одинъ разъ съ совѣтникомъ Делаливомъ, другой разъ съ маркизомъ де-Монруа. Гурданъ была, разумѣется, далеко не единственной извѣстной сводницей: она только чрезвычайно характерный типъ.

Помимо этого, такъ сказать, профессіональнаго участія женщинъ въ развратѣ имѣлась еще болѣе „приличвая" форма либертинажа, которая цѣликомъ умѣщалась въ рамкахъ хорошаго тона. Сотни дамъ стараго режима испытывали, какъ онѣ сами выражались, потребность хоть разъ въ году отдохнуть отъ супружескаго счастья или, вѣрнѣе, нарушить меню Гименея какимъ-нибудь пикантнымъ промежуточнымъ блюдомъ. Эту, повидимому, „насущную" потребность онѣ удовлетворяли тѣмъ, что принимали приглашеніе на галантный ужинъ, устроенный для нихъ сводницей съ какимъ-нибудь аббатомъ или знатнымъ иностранцемъ. Такого рода эротическія „развлеченія" принадлежали, повторяемъ, къ хорошему тону дамы „со вкусомъ" и поэтому такое галантное приключеніе называлось попросту „pour une passade".

* * *

Пороки и извращенія, которымъ предавалось общество 18 вѣка, неописуемы и неистощимы въ своемъ разнообразіи; не было ни одного извращенія, которое не имѣло бы своихъ жрецовъ или жрицъ, и 18 вѣкъ является поэтому обширнѣйшей главой половой психопатологіи. Для каждой разновидности посѣтителей были особые публичные дома, даже для импотентовъ. Для духовенства были устроены такія заведенія, въ которыя можно было заходить совершенно незамѣтно. Было изобрѣтено множество методовъ для поднятія и продленія сладострастія. Меню большинства галантныхъ ужиновъ составлялось такимъ образомъ, что ѣда и питье становились вѣрными союзниками обольщенія и развращенности. Чувства добродѣтельной женщины должны были настолько смутиться пикантностью кушаній, чтобы она не могла долгое время противиться галантнымъ желаніямъ. Даже естествознаніе было использовано въ цѣляхъ

разврата. Весь месмеризмъ былъ не что иное, какъ эротическое развлеченіе, какъ эротическій спортъ. Какое рафинированное наслажденіе вступить въ общеніе съ героями античнаго міра и провести ночь въ объятіяхъ Клеопатры или Александра Македонскаго. Ловкіе шарлатаны приводили, конечно, Клеопатру изъ Пале-Рояля, а роль Александра Македонскаго разыгрывалъ какой-нибудь здоровый парень, мясникъ изъ предмѣстья. Какъ ни нелѣпъ этотъ спортъ, однако, несомнѣнный фактъ, что имъ съ энтузіазмомъ занимались высшіе придворные круги.

Frère Luce.

Галантно-сатирическая иллюстрація къ одноименному разсказу Лафонтена.

Средствомъ возбужденія и усиленія сладострастія служило рѣшительно все: и одежда, и языкъ, и движенія, и позы. „Невозможно взглянуть ни на одну женщину и поговорить съ ней, чтобы въ голову не пришли тотчасъ же сладострастныя мысли“, пишетъ одинъ современникъ. Же-

сты и движенія женщинъ 18 вѣка непосредственно возбуждали сладострастное чувство. Не было ни одного движенія, которое не диктовалось бы эротизмомъ. Женщина хотѣла, чтобы на нее смотрѣли исключительно, какъ на орудіе галантнаго сладострастія. Все было лѣстницей сладострастія, и лѣстница эта поднималась до безконечности. Въ балетѣ считалось, напримѣръ, необходимымъ правиломъ, чтобы танцовщица искусно показывала зрителямъ самыя сокровенныя свои прелести. Знаменитая танцовщица Камарго танцовала, какъ разсказываетъ Казанова, всегда безъ трико. Правда, у нея, несмотря „на самыя рискованные прыжки", ничего нельзя было увидѣть. Утонченность состояла тутъ, такимъ образомъ, въ томъ, чтобы настолько возбудить чувство зрителей, чтобы каждый считалъ своей особой заслугой „что-нибудь" увидѣть. Эта утонченность безусловно не менѣе сладострастна по своей цѣли, чѣмъ та, которая была направлена на возбужденіе эротическаго любопытства даже при самыхъ невинныхъ па.—Что касается содержанія театральныхъ пьесъ, то оно въ огромномъ большинствѣ случаевъ было чисто эротическимъ; на частныхъ сценахъ ставились даже прямо таки порнографическія пьесы, точныя и детальныя воспроизведенія эротическихъ оргій. Языкъ 18 столѣтія былъ насыщенъ эротикой и полонъ всевозможныхъ галантныхъ выраженій, остротъ и словечекъ. Въ высшихъ кругахъ непристойныя, порнографическія выраженія буквально смаковались. Про мадамъ де-Сенъ-Жульенъ сообщаютъ, что она въ бесѣдахъ съ галантными аббатами употребляла самыя грязныя выраженія и что ея хорошенькія губки такъ пикантно произносили всѣ эти сальности, что „всѣ мужчины сходили съ ума". Всякая духовная пища была обильно уснащена эротикой, — эротическій элементъ проникалъ даже въ научные разговоры и теологическія дискуссіи. Въ изящной литературѣ эротика стояла тоже на первомъ планѣ. Ни одна эпоха не дала такого обилія эротическихъ романовъ и всякаго рода описаній, какъ 18 вѣкъ. Всѣ извѣстные писатели, Лафонтенъ, Вольтеръ, Руссо, Дидро, Кребильонъ-сынъ, Пиронъ и др. отдавали дань этому теченію. Поэзія была сплошь эротическаго характера и достигала зачастую даже фаллической откровенности. Эротиз-

Оноре Фрагонаръ. **Поднятая сорочка**. (Лувръ, Парижъ).

Рембрандтъ. **Влюбленные и спящій пастухъ**.

Галантная сцена. (По картинѣ Буше. Написана по приказанію Людовика XV для будуара маркизы Помпадуръ).

момъ была прониктута и антирелигіозная литература, и антироялистическая. Столь обширная въ то время скандальная и бульварная литература занималась исключительно раскрытіемъ тайнъ алькова.

„Le plaisir sur tout"—таковъ былъ лозунгъ, который неминуемо проводилъ къ безпробудной оргіи, къ подавленію всего естественнаго и къ возвеличенію лишь утонченнаго и развращеннаго. Возмутительныя произведенія маркиза де-Садъ были пережиты обществомъ еще до ихъ созданія. Специфическимъ обыкновеніемъ времени было наслаждаться утѣхами сладострастія въ присутствіи постороннихъ. Представители высшаго общества образовывали такъ называемыя bandes joyeuses для совмѣстнаго, рафинированнаго разврата. Въ одну изъ такихъ bandes joyeuses входили, согласно полицейскимъ донесеніямъ, герцогъ де-Фронзакъ, де-Куаньи, де-Лавопольеръ, де-Вандрейль и де-Персенна. Въ этихъ кружкахъ было одно время въ модѣ мѣняться во время галантныхъ ужиновъ своими метрессами. Тому, кто противился такому обыкновенію, торжественно заявляли, что это недостойно истиннаго homme superieur. Объ особенно изысканномъ вкусѣ хозяина свидѣтельствовало то, если онъ заставлялъ свою метрессу появляться на ужинѣ, который онъ устраивалъ въ честь своихъ друзей, совсѣмъ голой или въ прозрачномъ газѣ. Если же тогдашній „сверхъ-человѣкъ" хотѣлъ прослыть совсѣмъ уже изысканнымъ, то онъ предоставлялъ свою метрессу „капризамъ" каждаго изъ своихъ гостей. Многія дамы высшаго общества, судя по дошедшимъ до насъ сообщеніямъ, страстно, увлекались такими галантными „играми".

Такого рода утонченный развратъ привелъ вскорѣ ко вполнѣ послѣдовательному умозаключенію: чѣмъ больше общество, въ которомъ происходитъ оргія, тѣмъ больше сумма наслажденія для каждаго въ отдѣльности. Это привело къ основанію многочисленныхъ тайныхъ клубовъ сексуальнаго характера. Клубы эти носили наименованія: Ordre de Félicité, Ordre des Aphrodites, La Société des Culottins et de Culottines. Въ этихъ клубахъ происходило то, что въ настоящее время называется „свальнымъ грѣхомъ". И нужно замѣтить, что женщины проявляли гораздо большій инте-

ресъ къ такимъ клубамъ, чѣмъ мужчины. Герцогиня де-Жевръ была предсѣдательницей ордена Медузы. Въ этомъ орденѣ, служившемъ исключительно для устройства эротическихъ оргій, принимали участіе только дамы высшаго круга. Списокъ членовъ еще одного такого клуба дошелъ до насъ, и хотя членами его были исключительно герцогини, графини, маркизы и пр., онъ все же носилъ самое непристойное наименованіе

Въ воздаяніе за весь этотъ развратъ существовала въ то время одна только кара, правда, чрезвычайно суровая: то была месть природы, которая преждевременно истощала силы тысячъ людей и награждала столькихъ же, если не еще большее число самыми тяжелыми венерическими болѣзнями. Сифилисъ свирѣпствовалъ въ такой сильной степени, что въ концѣ-концовъ надъ нимъ стали только смѣяться, какъ надъ небольшой неудачей на турнирѣ любви. Метрессы переходили изъ однихъ объятій въ другія, перенося отъ одного къ другому страшный даръ галантности. Прекрасная танцовщица Безъ, какъ сообщаетъ полицейское донесеніе, заразила этой болѣзнью принцевъ Ламбекъ и Гимене. Развратные мужья награждали галантными болѣзнями своихъ женъ, а тѣ въ свою очередь, галантныхъ аббатовъ, съ которыми онѣ развлекались въ своихъ будуарахъ отъ однообразія утѣхъ Гименея.

Эти „шипы галантныхъ розъ“ были отвратительнѣйшей язвой, которая свидѣтельствовала о неминуемой гибели, о неминуемомъ крушеніи всей эпохи.

* * *

Въ вѣкъ абсолютизма нельзя буквально сдѣлать ни шагу, чтобы не натолкнуться на бездну матеріала, который могъ бы служить благодарнѣйшей темой для самыхъ смѣлыхъ сатиръ Ювенала. Но хотя вѣкъ абсолютизма и насчитываетъ немало сатириковъ, однако, среди нихъ нѣтъ ни одного Ювенала. Эта эпоха не имѣла ни одной болѣе или менѣе выдающейся политической сатиры, и мы тщетно стали бы искать тутъ и болѣе или менѣе достойнаго заклейменія и осмѣянія нравственной развращенности, хотя послѣдняя

буквально била въ глаза. И лишь 1789 годъ далъ полную волю несомнѣнно накопившемуся возмущенію и гнѣву.

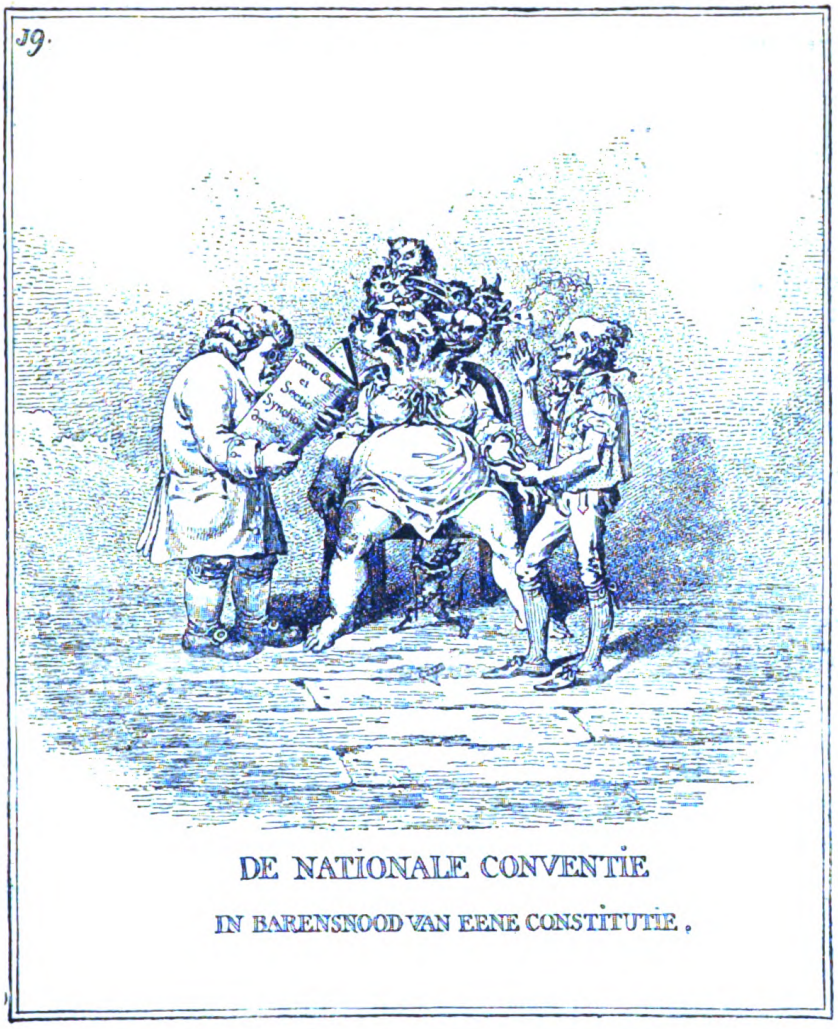
У стараго режима было множество остроумцевъ. Но остроуміе было тоже средствомъ наслажденія, паприкой, отъ котораго наслажденіе становилось только болѣе пикантнымъ. Остроуміе проявлялось ради самого же остроумія, а вовсе не ради морали, которая противоядіемъ уничтожаетъ гибельное дѣйствіе яда. Остроуміе и смѣхъ звучали всегда сами на эротическій ладъ,—они не бичевали Пріапа своими риѳмами, а плели ему сверкающій вѣнокъ. Это справедливо въ извѣстной мѣрѣ даже въ отношеніи Вольтера. Такіе поэты, какъ Пиронъ и др., служили только Эросу. Пиронъ былъ глубоко и искренне убѣжденъ въ природной развращенности женщинъ. Однажды онъ проходилъ мимо двухъ дамъ, когда ему вдругъ послышалось, что одна изъ нихъ сказала въ разговорѣ: „можетъ быть". Онъ обернулся и воскликнулъ „Вы ошибаетесь. Никакого „можетъ быть" не существуетъ. Mesdames, il n'ya point de peut-être, toute femme qui a foutu aime à l'être!". И это было моральнымъ воззрѣніемъ не одного только Пирона, а всѣхъ, которые жили и смѣялись вокругъ него. Пиронъ выдѣлялся изъ толпы поэтовъ: онъ перевелъ на звучныя риѳмы „Ars amandi" Овидія и сочинилъ циничнѣйшую оду въ честь Пріапа. Такая дѣятельность приносила ему небольшую ренту отъ ея милости мадамъ де-Помпадуръ, такъ что ему не приходилось голодать: онъ могъ спокойно продолжать пить искристое бургундское вино и прославлять эротическія блага жизни. И таковы, какъ Пиронъ, были всѣ остальные поэты, писатели и сатирики. Это и было послѣдствіемъ абсолютизма, внутренней необходимостью эпохи: она порождала не только развращенность, она тормозила и развитіе тѣхъ силъ, которыя могли бы выступить противъ нея.

Если сатира не проложила просѣки въ густой чащѣ моральной испорченности, просѣки, черезъ которыя могли бы свѣтить высшія цѣли человѣчества, то тѣмъ большую роль играла она въ непосредственной индивидуальной борьбы. Правда, и здѣсь она весьма рѣдко выступала сознательно и открыто въ защиту попранныхъ человѣческихъ правъ,—почти всегда она была лишь анонимнымъ провока-

торомъ, зачинщикомъ и масломъ въ огонь при каждомъ скандалѣ.

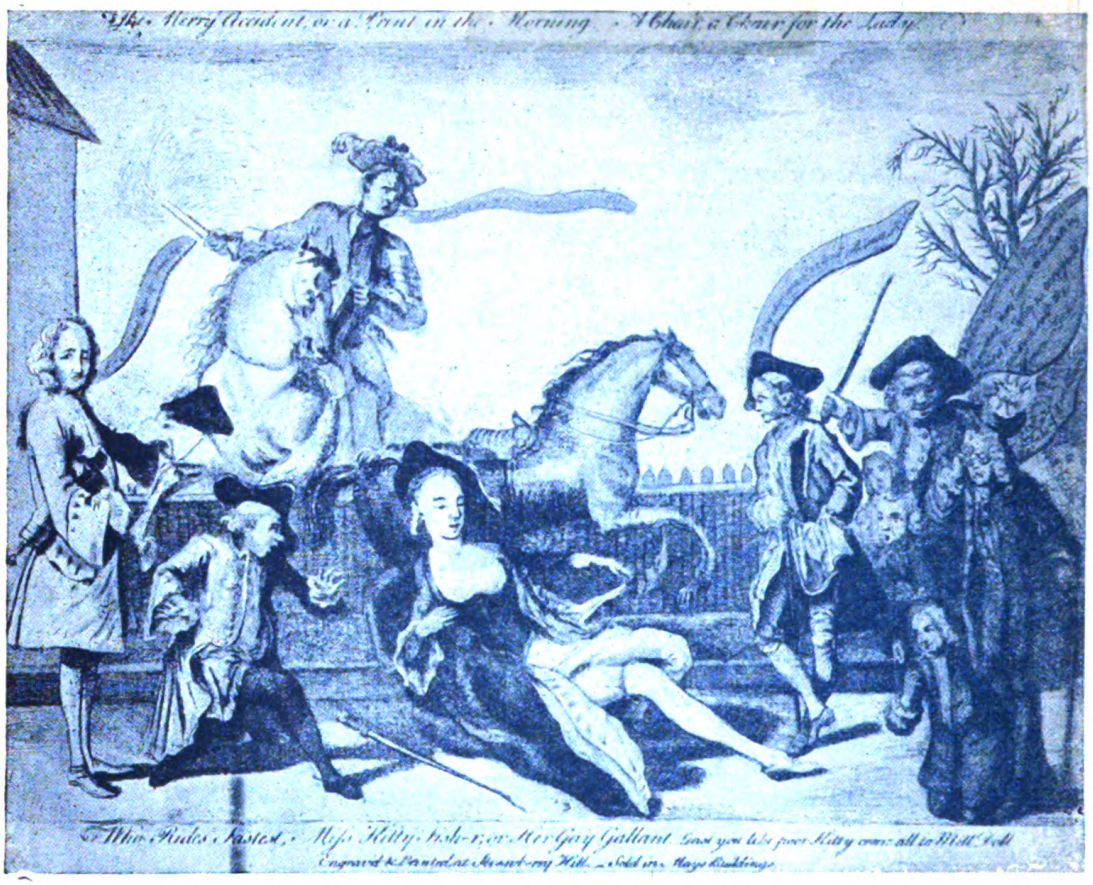
Скандалъ, какъ мы упоминали уже выше, былъ жизненнымъ эликсиромъ стараго режима. Это является, съ одной стороны, слѣдствіемъ мелкихъ интересовъ и узкаго горизонта,—съ другой же, скандалъ тѣсно связанъ съ абсолютизмомъ вообще. При абсолютизмѣ личныя заслуги не играютъ никакой роли въ соревнованіи за блага жизни, рѣшающее значеніе имѣетъ только протекція. Несправедливость такого положенія вещей испытываютъ всегда, конечно, только побѣжденные и завистливые. Однако, месть ихъ можетъ сводиться только къ тому, чтобы сдѣлать изъ происшедшаго скандалъ и сказать во всеуслышаніе, почему такой-то человѣкъ получилъ предпочтеніе, а такого-то обошли. Какимъ мелочнымъ ни представляется это на первый взглядъ, какъ ни напоминаетъ это лай собаки вслѣдъ умчавшемуся экипажу,—все же скандалъ имѣлъ въ то время значительно большое значеніе, чѣмъ сейчасъ. Только въ идеологическомъ построеніи явленія доходили до сознанія массы,—послѣдняя никогда не проникала въ глубь и въ самую сущность вещей. Все и вся воспринималось исключитсльно съ идеологической точки зрѣнія, никто не понималъ того, что скандалъ обусловленъ самою системой, что онъ ежедневно вновь порождается ею и что онъ прекратится лишь вмѣстѣ съ полнымъ устраненіемъ этой системы. Скандальную сторону явленій объясняли не съ точки зрѣнія ея экономическо-исторической обусловленности, а всегда лишь на основаніи большей или меньшей испорченности отдѣльныхъ людей. Такого рода воззрѣніе придавало немаловажное значеніе раскрытію всякаго мало-мальски крупнаго скандала.

Столь крупная роль скандала при старомъ режимѣ имѣла кромѣ того и психологическую причину, обусловленную моральной развращенностью эпохи. Извращенное сладострастіе находитъ всегда особое наслажденіе въ разоблаченіи самыхъ интимныхъ сторонъ жизни,—безразлично своей или чужой. Развращенная чувственность видитъ особую прелесть въ обнаженіи другихъ передъ взглядомъ толпы; ей доставляетъ иногда, какъ мы уже говорили, большое удовольствіе обнажать и себя передъ другими.



Голландская каррикатура.

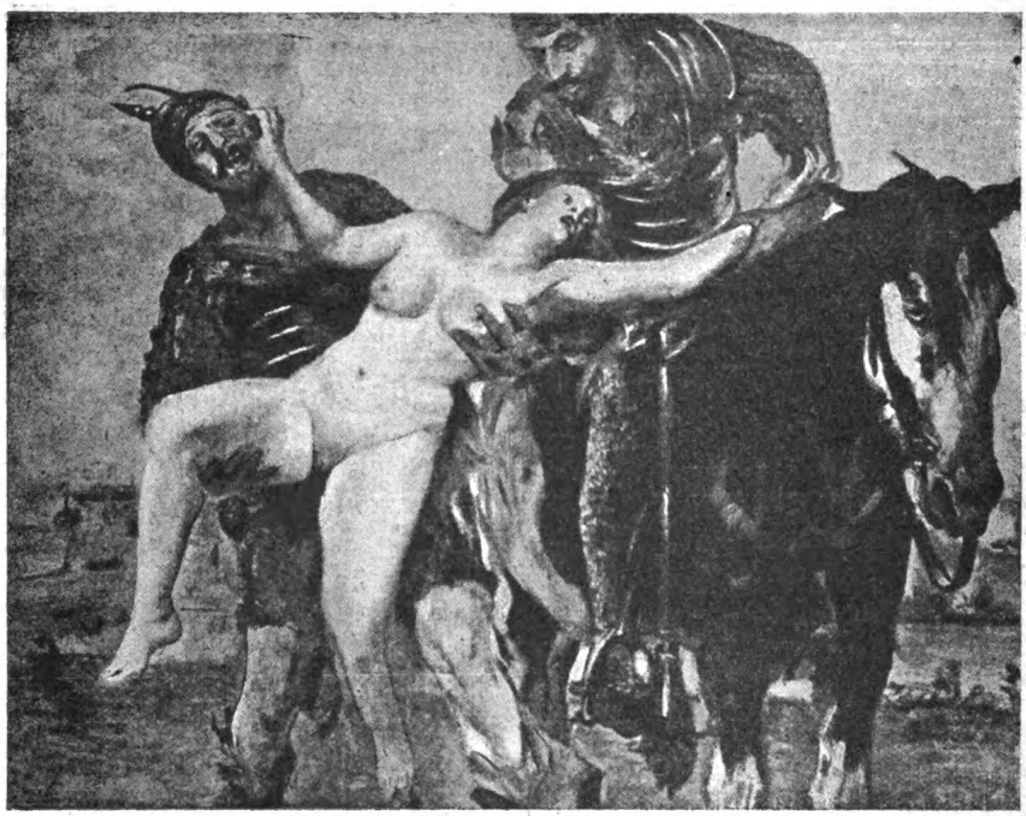
Каррикатура Нума.



Галантно-сатирическая гравюра.

Галантно-сатирическая иллюстрація къ разсказу Лафонтена.

Во всѣхъ этихъ скандальныхъ концертахъ первую скрипку играла сатира,—очень часто ей принадлежалъ первый аккордъ. Во главѣ угла стояла, конечно, эротика, она была преимущественнымъ объектомъ всѣхъ скандаловъ. Неисчерпаемый матеріалъ для скандаловъ давало прежде всего господство королевскихъ фаворитокъ, но такъ какъ „обще-



Похитители женщинъ.

ство“ прилагало всѣ свои усилія, чтобы во всѣхъ отношеніяхъ стать на одномъ уровнѣ со дворомъ, то и въ немъ каждый день находились сотни скандаловъ. Если каждый поклонялся только развращенности и если для каждаго она была, такъ сказать, родной стихіей, то это нисколько не мѣшало ему издѣваться надъ малѣйшей неудачей, постиг-

шей его пріятеля или сосѣда. Онъ высмѣивалъ его, когда того награждали роковымъ даромъ галантности, смѣялся, когда на долю другого выпадала, наконецъ, неизбѣжная для всѣхъ во время участь: быть рогоносцемъ. Адюльтеръ порождалъ тысячи сатирическихъ произведеній. То, что отъ участи стать рогоносцемъ не былъ избавленъ никто,—это служило неисчерпаемой темой для смѣха, и поэтому-то съ каждымъ болѣе или менѣе звучнымъ именемъ общества стараго режима связана какая-нибудь сатирическая эпиграмма. Жена графа Сенъ-Жеранъ отличалась особымъ благочестіемъ, но внезапно выяснилось, что несмотря на все свое благочестіе она поддалась искушенію, которое явилось къ ней въ образѣ молодого аббата: это тотчасъ же стало темой для ядовитой сатиры. Такихъ примѣровъ можно привести безконечное множество.

Всѣ эти сатиры и эпиграмы не оставляютъ желать ничего большаго въ отношеніи откровенности и цинизма, но во всѣхъ нихъ отсутствуетъ какая бы то ни была моральная тенденція. Многочисленныя сатирическія произведенія, направленныя противъ режима фаворитокъ, носятъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ точно такой же характеръ; во всѣхъ нихъ звучитъ злорадный, ироническій смѣхъ, лишенный какой бы то ни было изобличающей или бичующей морали. Единственнымъ возмѣщеніемъ послѣдней служитъ хотя бы недюжинное остроуміе.

То, что справедливо по отношенію къ литературной сатирѣ и что мы постарались въ достаточной мѣрѣ наглядно показать, то относится въ полной, если еще не въ большей мѣрѣ къ сатирѣ изобразительной. Общественная каррикатура, изображавшая возведенную на пьедесталь развращенность, не насчитываетъ ни одного выдающагося произведенія, но отличается зато тѣмъ, что вся она цѣликомъ была отдана въ распоряженіе этой развращенности, такъ что, естественно, превратилась въ одно изъ наиболѣе дѣйствительныхъ и вѣрныхъ стимулирующихъ средствъ. Въ первомъ томѣ „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“ мы говорили: границы карикатуры въ 18 вѣкѣ стираются, обвинители и судьи стали обольстителями, яркія краски смыты съ кисти, на палитрахъ красуются только нѣжныя

лазурь и еще болѣе нѣжный розовый оттѣнокъ. Это подтверждается не только общимъ виечатлѣніемъ, но и разсмотрѣніемъ каждаго произведенія въ отдѣльности.

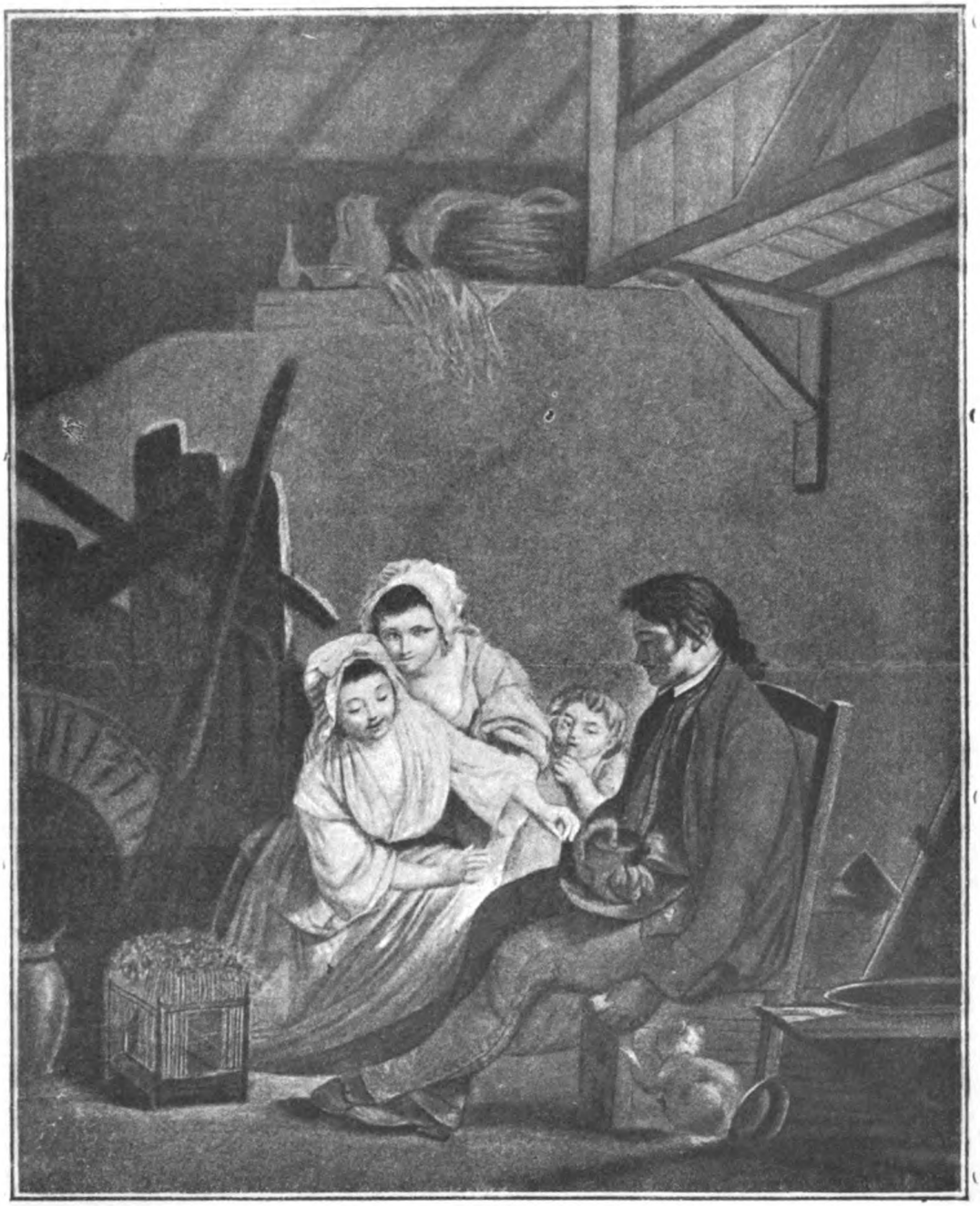
Остроуміе подхватывало, конечно, все, что могъ дать только обширный репертуаръ эротики: сводницу, продаю-

Карикатура на наказаніе Бомарше въ тюрьмѣ.

щую свою жертву, красавицу, которая своимъ кокетливымъ видомъ завлекаетъ на улицѣ мужчинъ, невѣрную жену, которая умѣлой галантной игрой сама подготовляетъ и ускоряетъ наступленіе желанной минуты. И, далѣе, всю лѣстницу, всю скалу сладострастія, всѣ виды, всѣ способы

обольщенія,—все это имѣется налицо въ самыхъ разнообразныхъ варіаціяхъ. Не менѣе внимательно относится каррикатура къ платью,—она подмѣчаетъ всѣ искусственныя ухищренія, всѣ галантныя случайности, которыя позволяютъ видѣть то изящную ножку повыше колѣна, то пышную грудь красавицы. Однако, тутъ имѣется и крупное „но“: все это изображалось не съ цѣлью обличенія, не съ цѣлью бичеванія сатирическимъ бичемъ, а исключительно съ цѣлью возвеличенія и прославленія. Болѣзненные шипы не вонзались въ тѣло общества,—наоборотъ, шипы заботливо удалялись, и галантный порокъ являлся во всей своей красѣ, словно роза безъ шиповъ. Нѣтъ ничего прекраснѣе въ мірѣ, чѣмъ порокъ,—такова была мораль каждаго галантно-сатирическаго произведенія. О, да, конечно, сатира зло смѣялась надъ безсиліемъ сладострастнаго старичка или надъ распутствомъ монаховъ и монахинь, но высшей цѣлью даже такихъ сатирическихъ произведеній была не сатирическая мораль, а изображеніе эротической сцены, долженствующей пробудить сладострастныя мысли въ фантазіи зрителя. Поэтому-то откровенное изображеніе обнаруживаетъ въ этихъ произведеніяхъ не сильную смѣлость сатиры, а лишь безпримѣрную беззастѣнчивость въ выборѣ средствъ.

Подробное ознакомленіе съ произведеніями этой эпохи подтверждаетъ сказанное. Оно показываетъ, что сатира легкимъ, невиннымъ смѣхомъ покрывала всѣ формы и виды сладострастія, всѣ его этапы и возможности вплоть до самыхъ низменныхъ и отвратительныхъ. Что есть болѣе соблазнительнаго, нижели „увидѣть“ что-нибудь интересное? И сколько есть возможностей для этого! Стоитъ только смотрѣть всегда зорко и не упускать удобнаго случая. Это наглядно доказываютъ галантные рисовальщики. Таковы, во-первыхъ, всевозможныя игры и увеселенія на свѣжемъ воздухѣ: они служили излюбленной темой въ концѣ 17 и въ 18 вѣкѣ. Потомъ всякаго рода несчастные случаи: на качеляхъ, на улицѣ и т. п. Всѣ они связаны со столь желанными и интересными обнаженіями. Тамъ, гдѣ никакого несчастнаго случая не бываетъ, тамъ можно помочь слегка и самому, какъ то доказываетъ рисунокъ Гюэ. Когда на сцену выступило увлеченіе животнымъ магнетизмомъ, тот-



L'oiseau privé! (Галантная франц. гравюра Жанине. 1780 г.).

Honny soit qui mal y pense. (Франц. галанти гравюра. 1794 г.).

часъ же стали пользоваться и имъ, какъ средствомъ для удовлетворенія полового любопытство. Въ дамскомъ обществѣ часто раздается вдругъ чей-то крикъ; „Мышь!“ А такъ какъ мыши охотнѣе всего якобы прячутся въ складкахъ дамскихъ платьевъ, то всѣ дамы тотчасъ же вскакиваютъ на стулья и комоды и при томъ высоко поднимаютъ юбки, нисколько не считаясь съ тѣмъ, что мужчины спѣшатъ воспользоваться удобнымъ моментомъ. Но неменьшее удовольствіе доставляетъ такое самообнаженіе и женщинамъ. Этотъ мотивъ, а также и мотивъ женскаго полового любопытства, дающій поводъ къ самымъ комичнымъ ситуаціямъ, служатъ излюбленными темами каррикатуры 18 вѣка. Не упускаетъ рисовальщикъ и всевозможныхъ формъ и видовъ галантныхъ ласкъ. Только вчера пріѣхалъ въ домъ симпатичный гость, а уже рано утромъ къ его постели подходитъ хорошенькая дочка хозяина и освѣдомляется объ его самочувствіи. Гуалли подъ такой картинкой подписалъ: „Honny soit qui mal y pense“. На то, что и у самихъ дѣйствующихъ лицъ нѣтъ при этомъ никакихъ дурныхъ мыслей, рисовальщикъ указалъ тѣмъ, что сообщилъ ихъ лицамъ самое нѣжное и деликатное выраженіе. Самой обширной главой каррикатуры служатъ, однако, всякаго рода неожиданности, застиганіе врасплохъ и т. п. Влюбленныя парочки застигаются во всевозможныхъ ситуаціяхъ. Здѣсь мужская шляпа выдаетъ, что въ домѣ находится гость, тамъ самая невинная, казалось бы, бесѣда парочки не можетъ скрыть того, о чемъ краснорѣчиво говоритъ безпорядокъ туалета; только на этотъ разъ спасена еще честь, только на этотъ разъ. Буше и Борель соперничаютъ въ этой области другъ съ другомъ въ остроуміи сюжетовъ. Буше вводитъ зрителя въ будуаръ молодой женщины, которая только что преступила шестую заповѣдь. Онъ, конечно, не намѣревается вовсе ее обвинять. Онъ хочетъ только показать, какой пикантный видъ у влюбленной царочки, если настигнуть ее въ тотъ моментъ, когда она отдыхаетъ отъ сладостной любовной борьбы. Прелюбодѣяніе служитъ тоже неисчерпаемой темой. Для утонченнаго развратника 18 вѣка наиболѣе пикатное наслажденіе—обладать чужой женой въ присутствіи ея мужа. Поясъ цѣломудрія, которымъ заботливый

старый мужъ предусмотрительно вооружаетъ супругу, нисколько не помогаетъ. Художникъ ле-Клеркъ въ своей большой гравюрѣ „Le faiseur d'oreilles“ изображаетъ далеко нерѣдкій случай возстановленной справедливости: рогоносецъ мститъ своему пріятелю тѣмъ же, что тотъ совершилъ противъ него. И вотъ здѣсь дѣйствительно на первомъ планѣ стоитъ мораль: кто глупѣе изъ нихъ обоихъ?

Сладостныя мечты любви тоже не забыты,—наоборотъ, онѣ служатъ однимъ изъ наиболѣе частыхъ мотивовъ. Примѣромъ служитъ большая гравюра „Сладостныя иллюзіи“. Жизнь не подарила еще молоденькой дѣвушкѣ радостей любви и посылаетъ ей ихъ пока только во снѣ, когда она, взволнованная проведеннымъ вечеромъ и ухаживаніемъ поклонниковъ, безпокойно мечется по постели.

Въ этомъ лейтъ-мотивѣ возвеличенія и прославленія всѣхъ радостей любви во всѣхъ ея видахъ не составляетъ исключенія и сатирическое освѣщеніе проституціи. Наиболѣе излюбленнымъ мотивомъ служитъ здѣсь передача сводницей ея богатому кліенту „лакомаго кусочка“, который случайно попалъ въ ея сѣти. Но самое воспроизведеніе этого мотива вызываетъ у зрителя какія угодно чувства,— только не отвращеніе ко всей низости такого поступка. Подъ галантной кистью художника 18 вѣка такая торговля становится идеальнѣйшей вещью въ мірѣ. Примѣромъ можетъ служить анонимная гравюра, которая вводитъ зрителя въ пріемную одной извѣстной сводницы: у нея огромный выборъ живого товара, на всѣ вкусы и на всѣ потребности „Что вы желаете, господа?“ галантно освѣдомляется сводница и показываетъ товаръ лицомъ. Посѣтители не торопятся, они осматриваютъ съ видомъ знатоковъ, съ такой же тщательностью, какъ будто покупаютъ себѣ лошадь на конномъ рынкѣ. Это, конечно, постыдно, это, конечно, низко, но, Богъ мой, вѣдь рѣчь идетъ не о моральномъ квалифицированіи поступка, а исключительно о возможно болѣе пикантномъ изображеніи торга. Однако, есть и еще болѣе сомнительныя вещи, которыя подвергаются такому художественному прославленію, а вмѣстѣ съ тѣмъ этимъ и пропагандируются. Сюда относятся разнаго рода извращенія и пороки, бывшія въ большомъ ходу въ 18 вѣкѣ. Примѣромъ

ихъ можетъ служить произведеніе Бодуэна „Полдень“: хорошенькая женщина читаетъ въ укромномъ мѣстечкѣ парка новый пикантный романъ, изобилующій эротическими сценами. Этотъ мотивъ пользовался особой любовью среди либертиновъ 18 вѣка, такъ какъ онъ давалъ возможность раскрывать самыя интимныя стороны. Ту же тему трактуетъ и „Опасный романъ“.

Было бы болѣе чѣмъ странно, если бы въ эротическомъ репертуарѣ этого развращеннаго времени отсутствовалъ скатологическій элементъ. И дѣйствительно, онъ представленъ здѣсь довольно полно. Но и изъ него искусство сумѣло сдѣлать соблазнительное средство возбужденія сладострастія. Краснорѣчивымъ примѣромъ этого служитъ произведеніе Делорма „Для необходимости не существуетъ законовъ“: это дѣйствительно заманчивое зрѣлище для „гурмановъ“.

Рѣшающимъ моментомъ для значенія всѣхъ этихъ художественныхъ документовъ служитъ, конечно, характеръ и объемъ ихъ распространенія. Значеніе ихъ для общественной нравственности возрастаетъ вмѣстѣ съ распространенностью. Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію тотъ фактъ, что, какъ мы говорили въ первой части, множество еще гораздо болѣе смѣлыхъ изображеній въ формѣ рисунковъ, пастелей и масляныхъ картинъ изготовлялось всѣми крупными и еще больше мелкими художниками того времени для украшенія разныхъ увеселительныхъ домовъ и заведеній. Но если во всѣхъ такихъ домахъ Парижа можно было найти самыя смѣлыя въ эротическомъ отношеніи картины, то для общественной нравственности 18 вѣка несравненно большее значеніе имѣютъ тѣ произведенія, съ которыхъ изготовлялись впослѣдствіи гравюры: они были доступны не какой-нибудь незначительной горсточкѣ посѣтителей даннаго дома, а распространялись широко въ массѣ.

Если наиболѣе смѣлыя въ эротическомъ отношеніи произведенія становились достояніемъ единичныхъ лицъ и лишь незначительная часть ихъ была воспроизведена въ формѣ гравюры, то, съ другой стороны, и для того, что демонстрировалось передъ всѣмъ свѣтомъ, былъ изобрѣтенъ методъ, который въ отношеніи утонченности не оставляетъ

желать ничего большаго. Это извѣстное всѣмъ коллекціонерамъ двоякое изданіе гравюръ: „до прикрытія“ и „послѣ прикрытія“. Для непосвященныхъ этотъ трюкъ нуждается въ нѣсколько болѣе подробномъ разъясненіи.

Галантное искусство Рококо въ своемъ ревностномъ стараніи изобразить женщину всегда „уже любящей“, изображаетъ ее почти постоянно въ самыхъ пикантныхъ положеніяхъ и позахъ: красавица лежитъ въ непринужденной позѣ, лежитъ на постели, красавица даетъ вѣтру развѣвать во всѣ стороны ея широкое платье, красавица занимается галантной игрой съ возлюбленнымъ, она считается со всѣми возможными случайностями, она сознательно ищетъ случая, чтобы за ней наблюдали,—словомъ, богатѣйшія сокровища ея интимной красоты всегда какимъ-либо образомъ предстаютъ передъ любопытными взглядами. Но нѣкоторое хотя бы подобіе одежды на ней имѣется всегда: это какой-нибудь кусокъ ткани, прозрачная вуаль, случайно спустившаяся сорочка, сдвинувшаяся подушка или вообще что-нибудь въ этомъ родѣ. Это необходимая уступка чувству стыдливости, требовавшаяся закономъ. Конечно, благодаря этому изображенія не становятся нисколько скромнѣе, наоборотъ, ихъ эротическое дѣйствіе становится еще болѣе рафинированнымъ. Но какъ бы то ни было, а это требованіе выставлялось закономъ и если оно было соблюдено, то художественное произведеніе могло стать объектомъ публичности. И вотъ именно эту уступку закону эпоха превратила въ объектъ самой рафинированной спекуляціи. Въ такомъ видѣ художники выпускали въ свѣтъ свои гравюры для широкой публики. Либертинъ же не удовлетворялся этимъ, его утонченная развращенность требовала, чтобы передъ его взглядомъ было открыто рѣшительно все, онъ требовалъ, чтобы для него былъ снятъ и послѣдній фиговый листокъ, неумолимо требовавшійся закономъ. Художники шли навстрѣчу его желаніямъ. Гравюры изготовлялись въ двухъ изданіяхъ: „до прикрытія“ и „послѣ прикрытія“. Съ первыхъ дѣлалось небольшое количество оттисковъ, и онѣ продавались по цѣнѣ въ нѣсколько разъ превосходившей тѣ же гравюры „послѣ прикрытія“: за пикантность приходилось платить и втрое и впятеро разъ дороже. Когда желаніе гурмановъ удо-

Веселая компанія. Нѣмецкая галантная литографія.

Vilain dormeur! va..... Французская литографія Домье.

влетворялось, оттиски были изготовлены, тогда надѣвался неизбѣжный фиговый листокъ въ формѣ какого-нибудь легкаго покрывала, и уступка оффиціальной нравственности была сдѣлана. Въ этомъ видѣ „послѣ прикрытія“ гравюра главнымъ образомъ и распространялась. Примѣромъ такого трюка служитъ картина Буше „L'amour á l'epreuve“. Существуютъ два изданія этой гравюры: „до прикрытія“ и „послѣ прикрытія“. Ясно, конечно, что многочисленныя картины, писавшіяся главнымъ образомъ для массоваго воспроизведенія, компонировались художникомъ именно соотвѣтственно такому двойному изданію. Художественный геній Рококо справлялъ и здѣсь поистинѣ дикія оргіи; намъ извѣстно множество такихъ картинъ, среди нихъ много самыхъ прославленныхъ произведеній искусства 18 вѣка. Напомнимъ хотя бы знаменитую картину Фрагонара „La Gimblette“. Двоякаго рода воспроизведенія имѣются и съ картины „Les nymphes scrupuleuses“. Здѣсь фиговымъ листомъ, внесеннымъ впослѣдствіи художникомъ для „прикрытія“, служитъ розовая гирлянда, проходящая черезъ тѣло одной изъ нимфъ. Оттиски съ этихъ картинъ „до прикрытія“ представляютъ сейчасъ большую рѣдкость и высоко цѣнятся коллекціонерами.

Если эротическая картина въ цѣляхъ украшенія стѣнъ была наиболѣе важной областью проявленія эротическаго элемента въ искусствѣ 18 вѣка, то во всякомъ случаѣ далеко не единственной. Истинный либертинъ не довольствовался украшеніемъ стѣнъ своего дома и наполненіемъ папокъ всевозможными эротическими изображеніями, — онъ требовалъ, чтобы эротика была повсюду у него передъ глазами. Чувство, стремившееся къ постоянному возбужденію, и воображеніе, занятое исключительно развращенными мыслями, придумывали поэтому множество вещей, которыя могли бы удовлетворить такое требованіе. Такъ, очень быстро искусство напало на мысль использовать съ этой цѣлью многочисленныя вещи повседневнаго обихода и, дѣйствительно, вполнѣ успѣшно выполнило эту задачу.

Въ 18 вѣкѣ было чрезвычайно распространено нюханіе табаку. Сотни разъ въ день брали въ руки табакерку. Имѣть элегантную, оригинальную табакерку было дѣломъ

честолюбія каждаго. Либертинъ пользовался исключительно таберками съ эротическими изображеніями: эти изображенія были нарисованы, вырѣзаны, выложены изъ мозаики, составлены изъ золотой и серебряной орнаментики и т. п. Табакерки богатыхъ либертиновъ были снабжены еще особымъ фокусомъ: при открываніи ихъ на задней сторонѣ крышки или подъ второй крышкой, которая открывалась сама собой были устроены подвижныя фигурки, которыя начинали двигаться при открытіи и изображали какую-нибудь эротическую сценку. Намъ приходилось видѣть такія табакерки изъ массивнаго золота; одна цѣнность металла равняется нѣсколькимъ тысячамъ франковъ. Такими же приспособленіями снабжались и часы; и тутъ можно найти чрезвычайно интересные экземпляры.

Другимъ предметомъ обихода, использованнымъ въ томъ же направленіи, служили элегантныя ручки мужскихъ тростей. Не было недостатка въ эротическихъ изображеціяхъ и на носовыхъ платкахъ. Чрезвычайно рафинированны были крупныя желѣзныя пуговицы съ пикантными картинками. О томъ, что вообще жилеты либертиновъ бывали зачастую расшиты и разрисованы эротическими изображеніями, объ этомъ мы упоминали уже въ первомъ томѣ „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“. Излюбленнымъ подаркомъ для дамъ были вѣера съ эротическими изображеніями. Какъ соблазнительно было вести галантные разговоры съ дамой, обвѣвавшейся такимъ вѣеромъ!

Обсуждая все это, нельзя для возможно болѣе правильной оцѣнки ни на мгновеніе упускать изъ виду, что развращенность нисколько не скрывалась въ то время, не считалась чѣмъ-то, чего нужно было стыдиться. Поэтому-то названными вещами длинный перечень эротическихъ вещей стараго режима отнюдь еще не исчерпывается. То, что мы упомянули выше, были предметы обихода человѣка высшаго общества; сюда же слѣдуетъ отнести длинный перечень вещей, разсчитанныхъ на болѣе скромные вкусы, на болѣе скудные кошельки. Важнѣйшимъ предметомъ торговли эротическимъ товаромъ были различныя картинки, механическія передвижныя карточки, эротическія игрушки, эротическія игральныя карты и пр. На первый взглядъ всѣ эти

вещи представляются совершенно невинными: невинная красавица восторгается розой, пастухъ и пастушка невинно играютъ посреди стада овецъ, почтенный аббатъ благословляетъ свою духовную дочь и т. п. Ситуація мѣняется, однако, совершенно, какъ только картинки подносятся къ свѣту или когда пускается въ ходъ скрытый механизмъ. Вмѣсто розы передъ красавицей оказывается во всей своей красѣ Пріапъ, одежды пастуха и пастушки становятся прозрачными и, оказывается, что ихъ игра далеко не такъ невинна, какъ мы думали; благословеніе почтеннаго аббата становится любовной сценой съ духовной дочерью и т. п. По формѣ своей большинство этихъ эротическихъ игрушекъ носитъ характеръ сатирическаго осмѣянія мнимо невинной сельской жизни, возвращенія къ природѣ въ духѣ Руссо, идиллическихъ пастушескихъ игръ, цѣломудрія аббатовъ и пр. Сатира не могла быть болѣе смѣлой и рѣзкой,—вся идиллія возвращенія къ природѣ втаптывалась здѣсь въ грязь; тѣмъ не менѣе было бы крайне ошибочно заключать отсюда, что всѣ эти вещи представляютъ собой дѣйствительно серьезную сатиру. Аттическая соль была лишь дешевымъ средствомъ для достиженія цѣли, а цѣлью, какъ и всюду, служило изображеніе эротики. А каковъ былъ результатъ? Развращенность и распущенность вездѣ и всюду.

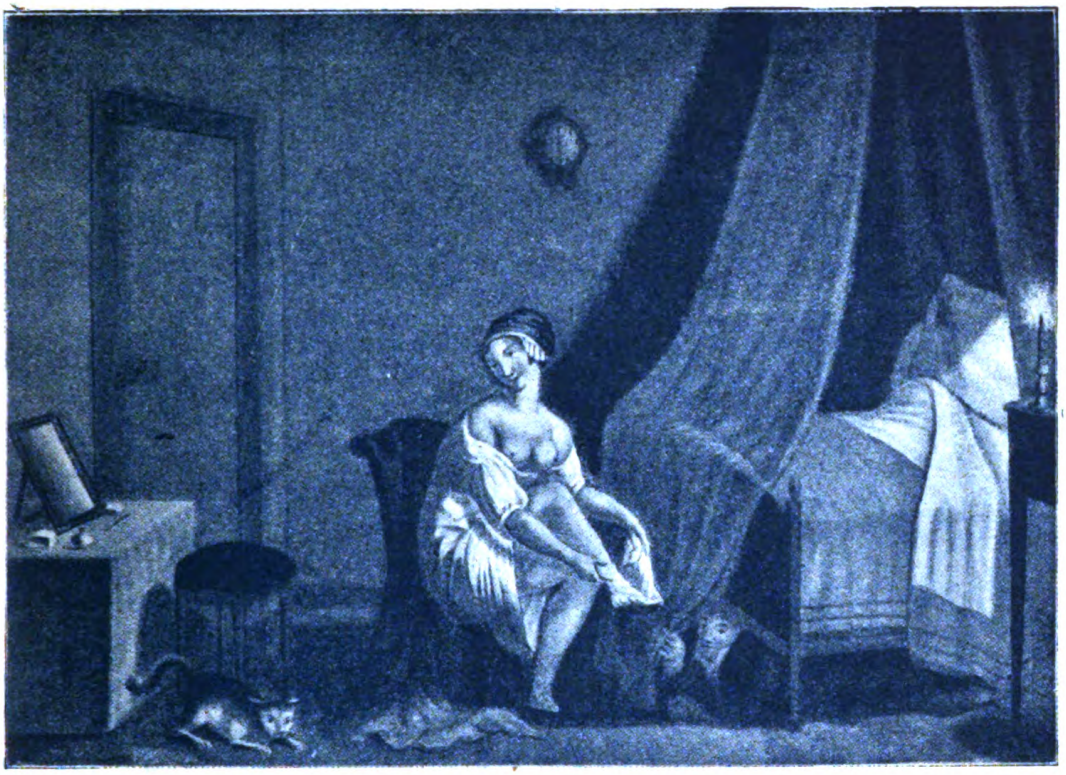
* * *

Нисколько не удивительно, что такая эпоха очень часто примѣшивала эротическій и скатологическій элементъ и къ политической каррикатурѣ и при томъ, конечно, тѣмъ болѣе часто, чѣмъ данная политическая личность могла представлять какія-либо точки соприкосновенія съ эротикой. Абсолютной необходимостью это, правда, не было, какъ показываетъ каррикатура на міровое господство Людовика XIV. Здѣсь скатологическій элементъ вовсе не обоснованъ какой-либо внутренней необходимостью. На Фридриха II имѣется цѣлый рядъ эротическихъ каррикатуръ. На каррикатурѣ „Насиліе надъ королевой Маріей Терезіей“, которая направлена противъ притѣсненій австрійской аристократіи, начавшихся послѣ воцаренія Маріи Терезіи, на первомъ планѣ

видѣнъ Фридрихъ II: онъ самый активный изъ нападающихъ, онъ хочетъ не только снять рубашку съ королевы, ея послѣднее одѣяніе, онъ хочетъ еще и ея женской чести. Впослѣдствіи ненависть политическихъ противниковъ Фридриха II направлялась, главнымъ образомъ, противъ его якобы противоестественныхъ половыхъ наклонностей. Одна такая каррикатура изображаетъ его въ глубокомъ раздумьѣ:

М. Вилль. Опасность качелей.
(Галантно-сатирическая аугсбургская гравюра).

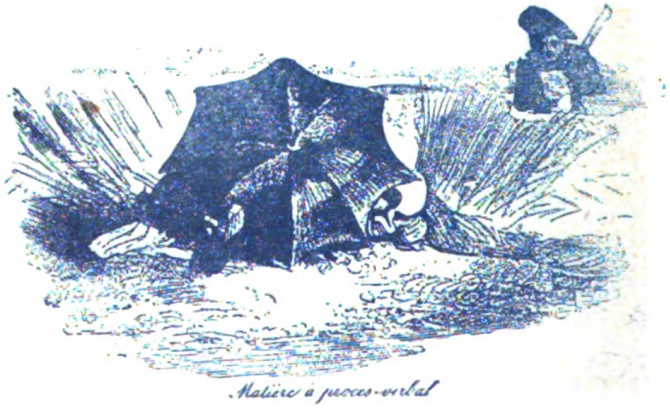
онъ не знаетъ, въ комъ остановить свой выборъ, на соблазнительной ли красавицѣ, которая лежитъ передъ нимъ на диванѣ и старается прельстить его, или же на юномъ пажѣ. Семилѣтняя война вызвала цѣлый рядъ каррикатуръ какъ на Фридриха II, такъ и на его сильную соперницу Марію-Терезію: каррикатуры эти частью эротически, частью скатологически высмѣивали политику обоихъ. Каррикатура



Нескромная. (Эротическая каррикатура.)

Гаварни. Послѣ грѣхопаденія.

Д[illegible]иллрей. Символическая эротическая каррикатура на герцога Кларенсъ.



Гнѣздышко во ржи. (Каррикатура.)

„Точильный камень венгерской королевы“ служитъ типичнымъ примѣромъ. Эта каррикатура, появившаяся первоначально въ Англіи, была воспроизведена затѣмъ въ Германіи и во Франціи. Противъ Людовиковъ XIV и XV, противъ мадамъ де-Помпадуръ и другихъ извѣстныхъ метрессъ направлялись почти исключительно чисто эротическія каррикатуры. Такъ какъ послѣднія появлялись всегда въ самомъ незначительномъ количествѣ экземпляровъ и служили объектомъ постоянныхъ ожесточенныхъ преслѣдованій, то сейчасъ эти каррикатуры представляютъ величайшую рѣдкость. То же нужно сказать и относительно предреволюціонныхъ каррикатуръ на Людовика XVI, на Марію Антуанетту и др.

Германія.

Матеріалъ, оставленный намъ въ наслѣдіе германскимъ абсолютизмомъ 18 вѣка, чрезвычайно скуденъ по сравненію съ богатствомъ, завѣщаннымъ абсолютизмомъ французскимъ. Это вовсе объясняется не тѣмъ, что якобы присущая нѣмцамъ скромность и добродѣтель не дали возможности ихъ предкамъ опуститься такъ глубоко въ низины развращенности. Абсолютистская культура Германіи была въ достаточной мѣрѣ топкой, чтобы погрузиться въ нее по уши, но Германія, какъ мы говорили уже въ предыдущей главѣ, начиная съ середины 17 столѣтія представляла собой не больше, какъ четырехмилліонную армію нищихъ.

Германскій абсолютизмъ во внѣшнихъ своихъ проявленіяхъ былъ точной копіей французскаго, но не имѣя возможности опираться на такой же базисъ, онъ, естественно, привелъ къ совершенно отличнымъ результатамъ. Франція обладала уже богато развитой промышленностью, Германія же въ экономическомъ отношеніи плелась за ней далеко въ хвостѣ. Если поэтому абсолютизмъ хотѣлъ уподобиться роскоши и великолѣпію Версаля, то это само собой заставляло его изыскивать средства открытымъ хищничествомъ, разбойничьей моралью, которая ко всякому, кто попадался на пути, говорила: „Кошелекъ или жизнь!“ Какъ извѣстно, ни мелкіе, ни крупные представители абсолютизма въ Германіи не гнушались этими способами добыванія средствъ, если

только дѣло шло объ уподобленіи германскаго двора версальскому. Многимъ удавалось успѣшно достигать благородной цѣли, и они дѣйствительно не уступали ни французской развращенности, ни расточительности, ни порочности. Все было тутъ такимъ же продажнымъ, и высшимъ закономъ считался зачастую капризъ мгновенной фаворитки. Что это нисколько не преувеличенное сужденіе, доказываетъ каждая страница германскаго абсолютизма съ его поистинѣ возмутительнымъ режимомъ фаворитокъ, который служилъ серьезнѣйшимъ препятствіемъ всякому прогрессу культуры и подъ вліяніемъ котораго тысячи и сотни тысячъ человѣческихъ жизней были обречены на безнадежное и жалкое матеріальное и духовное прозябаніе.

Галантно-сатирическая гравюра М. Вилля.

Точно такъ же обстояло дѣло и съ общественной нравственностью. Развращенность режима фаворитокъ не осталась безъ вліянія, конечно, и на буржуазію, и поэтому было бы чрезвычайно ошибочно полагать, что простоватый нѣмецкій филистеръ проводилъ свою жизнь въ полной наивности и невинности. Правда, благодаря непрестанно прогрессировавшему буржуазному развитію выработалось постепенно и чрезвычайно медленно здоровое и сильное поколѣніе нравственно нормальныхъ людей, но это нисколько не мѣшало тому, что развращенность проникала собой всѣ слои общества и оказывала рѣшающее вліяніе на всю частную, общественную и государственную жизнь.

* * *

Все германское искусство эпохи Рококо, единственнымъ платежеспособнымъ заказчикомъ котораго былъ, правда, дворъ, носило тоже эротическій характеръ или, во всякомъ случаѣ, галантный. Эротическія картины повсюду украшали стѣны дворцовъ и будуаровъ княжескихъ метрессъ; почти всѣ онѣ, однако, были убраны или уничтожены позднѣйшими поколѣніями. Кое-что можно, однако, возстановить еще и сейчасъ. Извѣстные германскіе фарфоровые мануфактуры того времени пользовались исключительно эротическими мотивами для своихъ произведеній и изготовляли иногда даже цѣлыя эротическія группы. Въ собраніи одного частнаго колекціонера намъ удалось видѣть нѣсколько образцовъ такихъ произведеній. Среди продуктовъ этой высоко развитой художественной промышленности можно найти цѣлый рядъ дѣйствительно выдающихся произведеній галантнаго искусства.

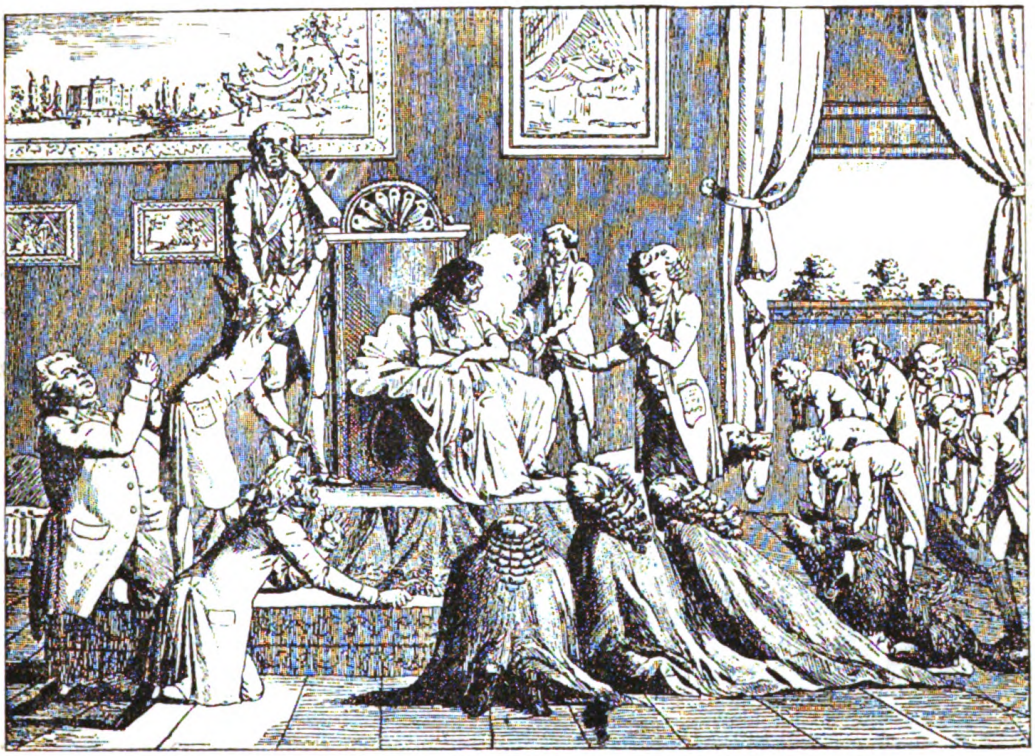
Различныя фарфоровыя мануфактуры въ Мейсенѣ, въ Людвигсбургѣ, въ Нимфенбургѣ и въ Берлинѣ далъ намъ много великолѣпныхъ въ художественномъ отношеніи произведеній. Но все хорошее весьма рѣдко отечественнаго происхожденія, большею частью иностраннаго. Вѣдь за деньги, которыя вымогались у покорныхъ подданныхъ, можно было все проще и лучше купить заграницей или выписать оттуда самихъ художниковъ. И въ этихъ привозныхъ силахъ не было, конечно, недостатка. Одни выписывали себѣ балетмейстеровъ и искусныхъ танцовщицъ изъ Франціи и Италіи, другіе извѣстныхъ архитекторовъ и художниковъ, третьи и то, и другое: и балетмейстеровъ, и танцовщицъ, и метрессъ, и архитекторовъ, и художниковъ. Ни одна коллекція въ мірѣ не обладаетъ, напримѣръ, такимъ изобиліемъ шедевровъ искусства Рококо, какъ собраніе Гогенцоллерновъ въ Санъ-Суси, но все это сплошь французскій товаръ: Ватто, Ланке, Менъ и др. Знаменитый Пенъ писалъ почти исключительно для Фридриха II и прожилъ большую часть жизни въ Берлинѣ.

Если даже самымъ тщательнымъ образомъ собрать воедино все то, что дала оригинальнаго въ то время Германія,

то все же все это не выдерживаетъ никакого сравненія съ тѣмъ, что дала въ этомъ отношеніи Франція. Для насъ важнѣе всего тутъ одно обстоятельство: тутъ не было никакихъ основаній превращать картины въ гравюры, для которыхъ не было сбыта, Послѣдній предполагаетъ прежде всего платежеспособную публику, а таковой почти совершенно не было въ то время въ Германіи. Кругъ оригинальныхъ художниковъ, которые работали на эту незначительную платежеспособную публику, ограничивается поэтому всего лишь нѣсколькими именами. Въ лицѣ Ходовецкаго мы имѣемъ не только наиболѣе выдающагося представителя германскаго Рококо, но и художника, творческой силы котораго было совершенно достаточно для удовлетворенія всѣхъ потребностей въ гравюрахъ. Это подтверждаетъ опять таки основной законъ. Законъ этотъ гласитъ: если абсолютизмъ по существу своего воздѣйствія всюду и одинаковъ, то внѣшнія формы, въ которыя выливается это его воздѣйствіе, чрезвычайно различны, такъ какъ онѣ всецѣло зависятъ отъ болѣе или менѣе высокаго культурнаго уровня отдѣльныхъ странъ, въ наслѣдіе которымъ остается абсолютизмъ. И именно-то поэтому въ Германіи популярное галантное искусство было грубѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было. Нагляднымъ доказательствомъ этого положенія служитъ наиболѣе выдающійся рисовальщихъ эпохи Рококо, ганноверанецъ Генрихъ Рамбергъ. Въ выборѣ скользкихъ мотивовъ онъ нисколько не уступалъ французамъ. Насколько Рамбергъ и все его время было въ зависимости отъ французской галантности, доказываетъ то, что наиболѣе охотно онъ иллюстрировалъ „Contes“ Лафонтена. Рамбергъ рисовалъ всегда прекрасныя женскія тѣла, пышныя груди, и мотивомъ, который онъ охотнѣе всего изображалъ въ своихъ иллюстраціяхъ, было впечатлѣніе, которое оказываетъ красиво обнаженное женское тѣло на мужчину. Его наиболѣе извѣстными гравюрами въ этомъ направленіи служатъ: „Les lunettes“, „Les pommes“ и „Les cerises“.

„Les lunettes“ иллюстрируютъ одинъ изъ самыхъ смѣлыхъ разсказовъ Лафонтена. Влюбленный въ монахиню юноша пробирается подъ видомъ женщины въ монастырь и живетъ тамъ долгое время неузнаннымъ. Наконецъ, обманъ

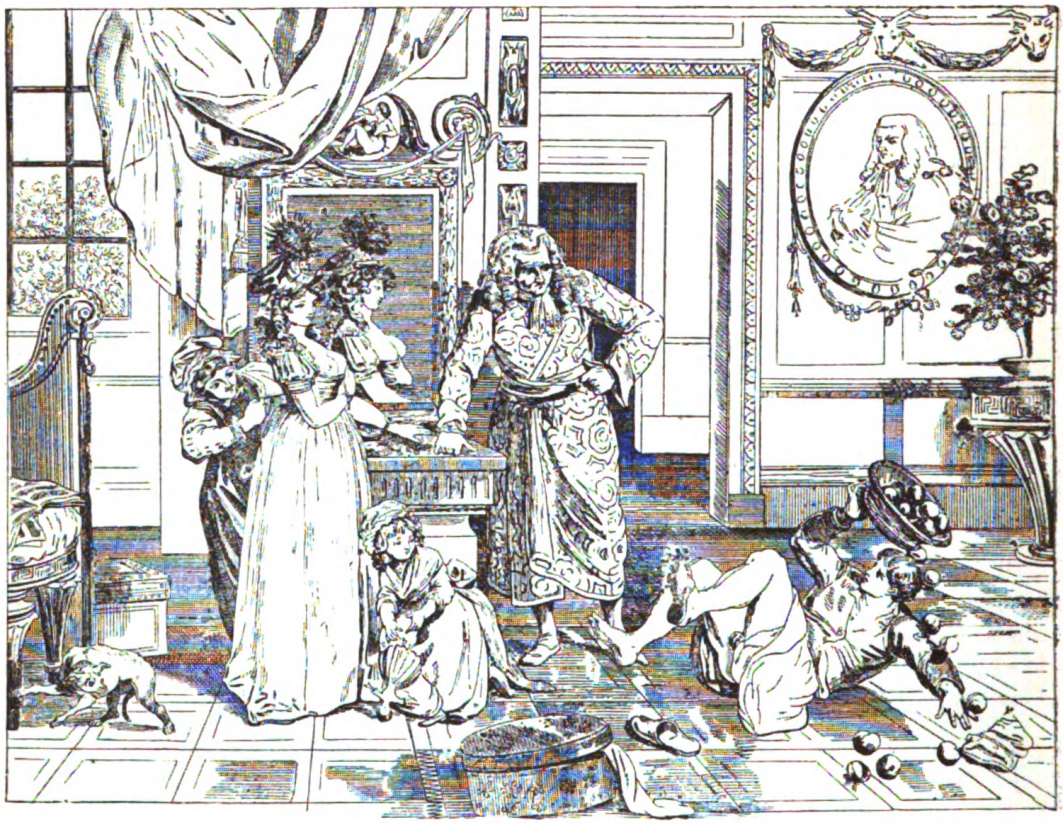
становится извѣстнымъ: монахиня рожаетъ ребенка. Настоятельница, опытная женщина, рѣшаетъ, что это дѣло вовсе не духа святого, а дьявола въ образѣ человѣка и потому производитъ поголовный осмотръ монастыря. Всѣ монахини должны раздѣться: только такимъ образомъ ей удастся накрыть „дьявола". Эту сцену осмотра и изображаетъ гравюра Рамберга.



Каррикатура на могущество графини Лихтенау, метрессы Фридриха Вильгельма II.

Сюжетъ другой гравюры „Les pommes" нѣсколько проще. Соблазнительный видъ красивой молодой госпожи такъ подѣйствовалъ на молодого садовника, несшаго корзину съ яблоками, что онъ поскользнулся и упалъ. Самое интересное въ этомъ произведеніи—это то, какъ молодая госпожа относится къ представшему передъ ея взоромъ зрѣлищу. Наиболѣе цѣнной и наиболѣе излюбленной коллекціонерами гравюрой Рамберга служитъ его третье произведеніе „Les

cerises". Эта гравюра иллюстрируетъ одноименное стихотвореніе Грекура, которое въ превосходномъ переводѣ Гейнзе пользовалось большой популярностью и въ Германіи. Содержаніе его сводится къ слѣдующему. Въ одной маленькой деревушкѣ въ помѣстьѣ генерала живетъ прелестная молодая дѣвушка; она невѣста садовника Петера. Однаж-



Генрихъ Рамбергъ. Les Pommes.
(Галантно-сатирическая гравюра).

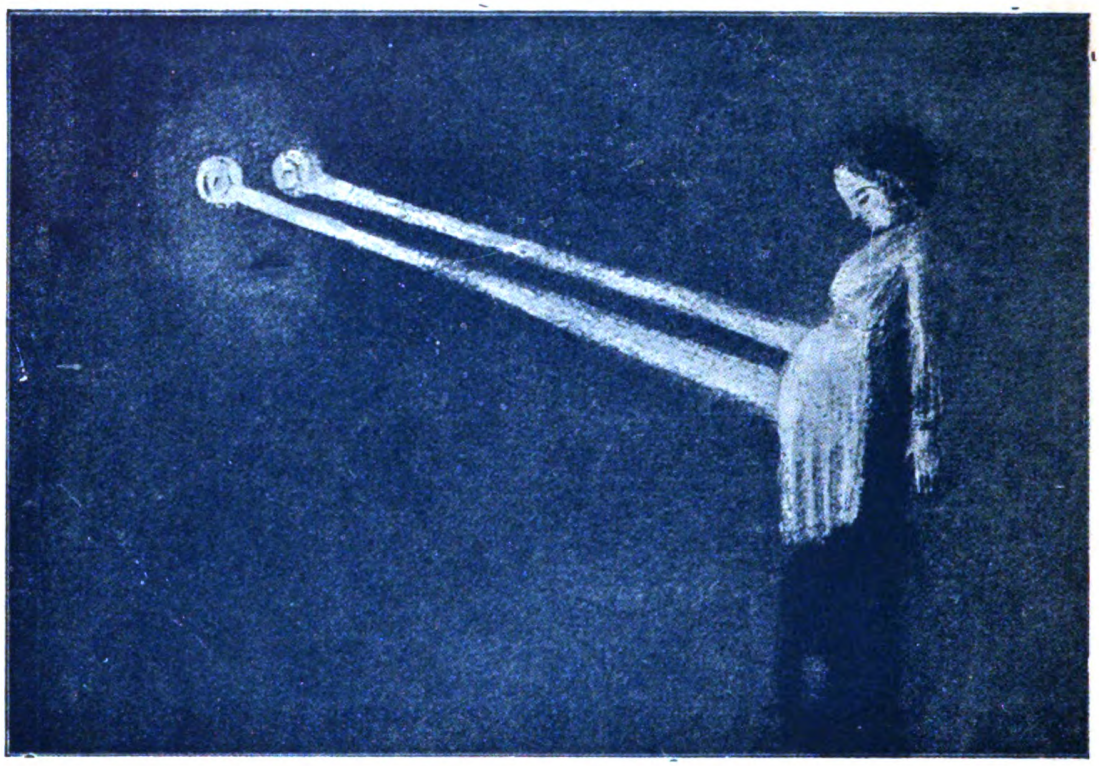
ды къ генералу пріѣзжаютъ гости, прелатъ, священникъ, художникъ и еще нѣсколько пріятелей. Лизхенъ—такъ зовутъ прелестную дѣвушку—приноситъ въ замокъ корзину съ вишнями. Видъ этой сельской Венеры, прелести которой не остаются скрытыми даже подъ грубымъ крестьянскимъ нарядомъ, приводитъ въ восторгъ всю компанію. Всѣ тотчасъ же заражаются сладострастнымъ чувствомъ. Первая

мысль пріятелей—это увидѣть Лизхенъ нагою,—она должна снять платье и предстать передъ ними въ костюмѣ прародительницы Евы. Похотливое желаніе скрывается подъ маской художественнаго интереса: они хотятъ, чтобы художникъ запечатлѣлъ ея красоту. Но рисовать онъ долженъ въ присутствіи всей компаніи. Послѣ нѣкоторыхъ споровъ планъ этотъ приводится въ исполненіе. Лизхенъ проситъ и умоляетъ; падаетъ на колѣни передъ генераломъ, заливается горючими слезами. Но все тщетно: разъ вырвавшееся на волю сладострастіе не можетъ быть подавлено. Компанія насильно раздѣваетъ плачущую дѣвушку. Та старается закрыться хотя бы руками и густыми прядями волосъ. Тогда генералъ пускается на хитрость: беретъ корзину съ вишнями, разсыпаетъ по полу и заставляетъ Лизхенъ собирать ихъ. Съ плачемъ она повинуется. Гости наслаждаются видомъ всѣхъ интимныхъ прелестей дѣвушки. Въ концѣ концовъ, однако, въ генералѣ пробуждаются угрызенія совѣсти: онъ старается вознаградить Лизхенъ тѣмъ, что заставляетъ гостей дать ей денегъ, самъ добавляетъ къ собранной суммѣ тысячу талеровъ и вручаетъ ихъ Лизхенъ. Она успокаивается,—вѣдь теперь она можетъ выйти замужъ за Петера. Такимъ образомъ, все кончается къ общему благополучію.

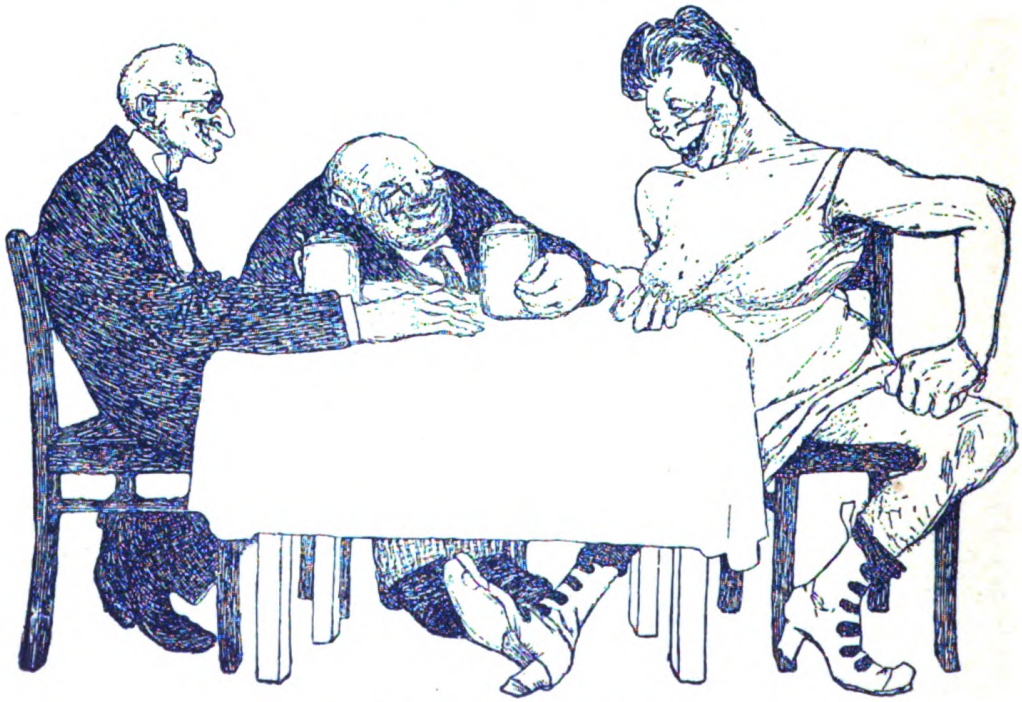
Рамбергъ превосходно и прежде всего чрезвычайно смѣло изобразилъ похотливое сгадострастіе мужчинъ при видѣ соблазнительнаго зрѣлища, хотя въ гравюрѣ отсутствуетъ все-таки какой-бы то ни было мотивъ бичущей сатиры. Какъ ни искусенъ и ни смѣлъ былъ Рамбергъ въ выборѣ своихъ сюжетовъ, тѣмъ не менѣе его творчество въ отношеніи утонченности значительно уступаетъ французскому искусству. Слѣдствіемъ этого и является то, что несмотря на всю свою смѣлость его произведенія наряду съ французской эротикой кажутся довольно невинными. То же самое нужно сказать и относительно другихъ галантныхъ художниковъ 18 вѣка въ Германіи; такъ напримѣръ, относительно аугсбургцевъ Гетца и Вилля. Епископская резиденція Аугсбургъ была до нѣкоторой степени центромъ галантной гравюры 18 вѣка. Здѣсь процвѣтало отчасти оригинальное искусство нѣмецкихъ мастеровъ, отчасти же ко-

пировка извѣстныхъ французскихъ и англійскихъ произведеній. Но именно эти произведенія аугсбурскихъ мастеровъ самымъ краснорѣчивымъ образомъ свидѣтельствуютъ о художественномъ недоразвитіи Германіи, объ отсутствіи въ ней въ то время истиннаго искусства. Примѣромъ можетъ служить гравюра „Любопытный торговецъ чулками" Вилля; гравюра эта носитъ несомнѣнно характеръ сатиры,—она осмѣиваетъ тщеславіе женщинъ, которыя ради этого тщеславія забываютъ про все остальное. Однако, и сюда относится общее правило: эпоха бичевала чувственность и въ то же время преклонялась передъ ней, воспѣвала ее, лишь бы только снискать себѣ одобреніе также и тѣхъ, которыхъ она изобличала. Серьезной, бичующей каррикатуры не было и слѣда. Чтобы создать ее, германскій духъ долженъ былъ окунуться въ болѣе свѣжую атмосферу болѣе высокихъ человѣческихъ интересовъ.

Рамбергъ. **Очки** (Галантно-сатирическая гравюра.)



Альфредъ Кубинъ. **Стыдъ.**



Пасцинъ. **Сквернословіе.**

Героическій вѣкъ буржуазіи.

Англія.

Тѣ различныя фазы развитія феодализма и абсолютизма, которыя пришлось испытать конституціоннымъ государствамъ континентальной Европы, были въ общемъ испытаны и Англіей, но такъ какъ здѣсь гражданская революція произошла почти на полтора столѣтія раньше, чѣмъ во Франціи, то эти фазы были значительно сокращены. Великую англійскую революцію 1648 года, горделивымъ образцомъ которой было возстаніе Нидерландовъ противъ Испаніи, не слѣдуетъ ставить на одну доску съ любымъ предыдущимъ или послѣдующимъ народнымъ движеніемъ. Къ ней приложимъ точно такой же масштабъ, какъ и къ великой французской революціи 1789 года: обѣ эти революціи являются наиболѣе значительными и существенными историческими событіями всей европейской исторіи среднихъ и новыхъ вѣковъ.

„Революціи 1648 и 1789 гг. были революціями не французской и англійской, а общеевропейскими. Онѣ были не побѣдой какого-нибудь опредѣленнаго класса общества надъ старымъ политическимъ строемъ, онѣ были провозглашеніемъ политическаго строя для новаго европейскаго общества. Побѣда въ нихъ осталась на сторонѣ буржуазіи; но побѣда буржуазіи была въ то время побѣдой новаго общественнаго строя, побѣдой буржуазіи надъ феодализмомъ, національности надъ провинціализмомъ, конкуренціи надъ цехами, раздѣленія надъ майоратомъ, господства собственниковъ земли надъ господствомъ собственниковъ при помощи земли, просвѣщенія надъ суевѣріемъ, промышленности надъ героической лѣнью, гражданскаго права надъ средневѣковыми привиллегіями“. („Новая Рейнская Газета“ 15 декабря 1848 года).

Это значеніе англійской революціи, которое нигдѣ не было выражено такъ блестяще и такъ лаконически, какъ въ этой цитатѣ изъ главнаго органа германской демократіи 1848 года,—нужно отмѣтить здѣсь прежде всего. Наряду съ нимъ нужно, однако, поставить еще и второй фактъ: то, что въ Англіи гражданская революція была дѣйствительно побѣдоносно доведена до конца, чего нельзя сказать въ такой же мѣрѣ относительно французской революціи, не говоря уже о германской революціи 1848 года.

То, что Англія побѣдоносно довела до конца свою гражданскую революцію, это надо имѣть постоянно въ виду и ставить всегда во главу угла при всякаго рода историческихъ изслѣдованіяхъ, изучающихъ своеобразную структуру англійской исторіи и англійской жизни. Это обстоятельство въ первую голову накладываетъ на всю англійскую культуру отпечатокъ, совершенно отличный отъ характера континентальной культуры: совершенно своеобразный и единственный въ своемъ родѣ характеръ англійской націи. Такого рода выводъ заставляетъ видѣть все въ совершенно новомъ свѣтѣ. Это относится между прочимъ и къ невѣроятно развитой чувственности, которая господствовала въ Англіи въ 17 и въ 18 вѣкахъ, а также и къ эротическимъ каррикатурамъ того времени, которыя служатъ наиважнѣйшимъ доказательствомъ такого развитія чувственности.

Какимъ образомъ совершилось построеніе новаго общества, которому положила начало революція 1848 года, мы настолько подробно говорили въ первой части нашей „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“, что здѣсь достаточно сдѣлать только самыя общія указанія на этотъ счетъ. Такъ какъ тамъ дана также и подробная характеристика общаго состоянія нравственности въ Англіи въ періодъ реставраціи и въ 18 вѣкѣ, то и въ этомъ направленіи мы ограничимся лишь самымъ общимъ обзоромъ, вродѣ того, какой мы дали относительно французскаго абсолютизма. Для нашихъ цѣлей такого суммарнаго указанія основной тенденціи эпохи совершено достаточно...

Вышеупомянутое господство чрезвычайно сильно развитой чувственности въ тогдашней Англіи было равнозначу-

ще съ невѣроятной развращенностью. Здѣсь нужно только добавить, что здоровая сила этой чувственности проявлялась въ самыхъ грубыхъ, откровенныхъ и неприкрашенныхъ формахъ. На сотнѣ примѣровъ можно было бы показать, что ни одна страна не была такъ груба, такъ примитивна и такъ откровенна въ своихъ наслажденіяхъ и развращенности, какъ именно Англія 17 и 18 вѣковъ И столь же наглядно можно было бы показать, что въ Англіи эта испорченность охватывала собою несравненно большую часть населенія, чѣмъ во Франціи или въ Германіи; это объясняется, конечно, тѣмъ демократическимъ характеромъ, который свойственнъ всему развитію этой страны. Повсюду доминировала сила тѣхъ, у кого были здоровые мускулы и кто имѣлъ возможность ими пользоваться, не считаясь при этомъ ни съ Богомъ, ни съ чертомъ. Любовь свидѣтельствуетъ въ Англіи всегда лишь о здоровомъ спинномъ мозгѣ, она всегда напоминаетъ борьбу за самку въ мірѣ животныхъ. Это не было, правда, новинкой для Англіи,—это было попросту возвращеніемъ къ грубости прежнихъ вѣковъ, вынужденный перерывъ въ которой былъ вызванъ пуританизмомъ. Какія грубыя формы любви и ласкъ царили въ то время, можно убѣдиться на первоначальной редакціи „Укрощенія строптивой“ Шекспира. Въ эту эпоху эротическія чувства не связаны никакими путами условности. Ни „онъ“, ни „она“ не были изящными куколками, которыя съ нѣжными вздохами и галантными изліяніями проявляютъ свое пылкое чувство,—оба, и мужчина и женщина, проявляли эти чувства прямо, откровенно и грубо. Влюбленный беззастѣнчиво бралъ руками грудь приглянувшейся красавицы. Если и онъ нравился ей, то она спокойно разрѣшала ему такія „конкретныя“ ласки. Если же голова ея была занята другимъ, то она безъ стѣсненія кулаками выгоняла его изъ дому. Эротика и непристойность братски пожимаютъ другъ другу руки въ литературѣ этой эпохи. Чтобы составить себѣ представленіе объ этой примитивной грубости, достаточно прочесть прологъ изъ „Canterbury Tales“ Джофрея Шосера, одного изъ предшественниковъ Шекспира. Тамъ описывается откровенно, цинично и прямо-

линейно неутолимая любовная жажда пожилой женщины, успѣвшей похоронить уже пятерыхъ мужей.

Эта неприкрашенная ничѣмъ грубость проявленіе чувственности выступила на сцену послѣ преодолѣнія пуританизма и, соотвѣтственно сильному экономическому подъему Англіи, продолжалось все 18 столѣтіе. Это была, конечно, вовсе не здоровая сила созиданія, всегда достойная поклоненія,—то была откровенная и циничная развращенность. Красота женщины превозносилась самымъ циничнымъ образомъ. Вся поэзія откидывалась, не было никакихъ окольныхъ путей,--всѣ шли прямо къ цѣли, къ физической цѣли. Соотвѣтствующій характеръ носили, конечно, всѣ общественныя формы, всѣ манеры и вообще весь укладъ жизни эпохи.

Полное представленіе о нравахъ и образѣ жизни англійскаго двора 17 и 18 вѣка даетъ намъ вышедшая въ Лондонѣ въ 1721 году книга „Жизнь и дѣятельность извѣстныхъ англійскихъ кокетокъ и метрессъ“, посвященная главнымъ образомъ эпохѣ Карла II. Подробности, сообщаемыя въ этой книгѣ, наглядно убѣждаютъ насъ въ томъ, что въ области грубаго, неприкрашеннаго эротизма Англія того времени занимаетъ безспорно первое мѣсто.

Мужчины этой эпохи находили особое удовольствіе въ томъ, что громко обсуждали между собою физическія преимущества своихъ женъ и метрессъ: они непрестанно бесѣдовали на тему о томъ, что особенно привлекательнаго въ той или иной миледи, какими она отличается странностями, какова она въ любовной игрѣ и т. п. А женщины? Женщины? Женщины дѣлали то же самое: интимныя стороны супружеской жизни, своей и чужой, служили тоже нескончаемой темой для разговоровъ. Объ этомъ всегда было желаніе поговорить,—безразлично, руководилась ли при этомъ женщина желаніемъ вселить въ собесѣдницу жалость, опорочить кого-нибудь или запутать интригу. Самые грязные скандалы процвѣтали при дворѣ и въ каждомъ салонѣ. Мужчинъ оцѣнивали открыто только по ихъ физическимъ качествамъ. Кто пользовался хорошей славой въ этомъ отношеніи, тотъ могъ разсчитывать на легкій успѣхъ у большинства женщинъ. Въ цѣннѣйшемъ документѣ интересующей насъ эпохи, въ мемуарахъ Граммона, сообщается объ

Роландсонъ. Морское купаніе

Эротическая каррикатура на Георга IV.

Эротическая каррикатура на Георга IV.

увлеченіи дамъ высшаго лондонскаго общества двумя акробатами, которые отличались атлетическимъ тѣлосложеніемъ.

Желаніе прославиться своей красотой превозмогало зачастую все чувство стыдливости. Миссъ Стюартъ, одна изъ наиболѣе выдающихся англійскихъ красавицъ, впослѣдствіи жена герцога Ричмондскаго, не могла равнодушно слышать, когда въ обществѣ кто-нибудь начиналъ превозносить красоту ногъ или груди какой-нибудь женщины: она тотчасъ же принималась демонстрировать свои прелести и старалась доказать, что прославляемая красота не можетъ даже сравниться съ ея красотой. Граммонъ разсказываетъ, что однажды при дворѣ разговоръ зашелъ о красотѣ нѣкоторыхъ дамъ. Наконецъ, кто-то упомянулъ о только что пріѣхавшемъ въ Лондонъ русскомъ посольствѣ. Одинъ лордъ замѣтилъ: „У всѣхъ москвитовъ красивыя жены. Особенно хороши у нихъ ноги". Въ отвѣтъ на это король возразилъ, что „нѣтъ, ничего красивѣе, чѣмъ нога миссъ Стюартъ". Чтобы подтвердить эти слова короля, миссъ Стюартъ нисколько не стѣсняясь продемонстрировала тутъ же на глазахъ у всѣхъ красоту своихъ ногъ и подняла при этомъ юбку выше колѣнъ. Послѣ этого началось подробное обсужденіе красоты ея ногъ.

Это звучитъ для насъ, конечно, нѣсколько странно, но что на такой ладъ было въ то время настроено все лучшее англійское общество, это можно подтвердить на множествѣ примѣровъ. Логическимъ послѣдствіемъ такого грубо-эротическаго настроенія было, конечно, то, что о какой-либо вѣрности въ этомъ обществѣ не могло быть и рѣчи. Это справедливо въ отношеніи какъ женщинъ, такъ и мужчинъ, въ отношеніи какъ простой любви, такъ и брака. Молва гласила: у очень немногихъ женщинъ можно гордиться тѣмъ, что ты единственный любовникъ, и у еще гораздо болѣе немногихъ, что ты первый.

Этимъ грубымъ формамъ интимной жизни соотвѣтствовали въ точности всѣ остальныя формы жизни вообще,—и умственныя наслажденія и публичныя развлеченія. Умственныя наслажденія уподоблялись всецѣло этому общему нравственному состоянію Это доказываетъ прежде всего грубо-эротическій характеръ англійской литературы эпохи реста-

враціи. Для знатока этой литературы достаточно назвать хотя бы имена Рочестера, Дридена, Ванбре, Фарквера, Дьюрфея и др.

Общественныя развлеченія представляютъ собою, какъ мы уже говорили, такую же картину. Тутъ процвѣтали такія увеселенія и зрѣлища, какъ пѣтушиные бои, боксъ, борьба,— вообще такія развлеченія, во время которыхъ можно было тѣсниться, толкаться, кричать, шумѣть, испытывать сильное возбужденіе и пр. Короче говоря, то были первичныя формы демократической жизни. И цѣлый міръ отдѣлялъ эту жизнь отъ утонченной элегантности французскаго общества и при томъ міръ, который всегда находится на перепутьѣ между жизнью и смертью.

* * *

Вся эта грубость наслажденія жизнью проистекала не изъ общаго политическаго угнетенія, а, наоборотъ, изъ высшей мѣры и полноты гражданской свободы: наряду съ разнузданностью нравовъ стояло неограниченное право на свободу мнѣнія. И это не только парализовало гибельное вліяніе развращенности, но и постепенно, правда, довольно медленно, вело къ очищенію нравовъ.

Форма жизни обусловливается ея содержаніемъ. Въ Англіи вслѣдствіе общей гражданской свободы сатирическій смѣхъ сталъ не изысканнымъ лакомымъ кускомъ для нутра немногихъ избранныхъ, не аристократическимъ деликатессомъ, а демократической здоровой пищей. Въ то время какъ во Франціи границы каррикатуры все болѣе и болѣе стирались, въ Англіи онѣ становились, наоборотъ, все болѣе и болѣе рѣзкими и отчетливыми. Англійская каррикатура отъ Гогарта до Роландсона, т.-е. приблизительно до 1820 гогда, до рѣшительнаго поворота въ общественной жизни Англіи, обнаруживаетъ сплошную непрерывную тенденцію развитія въ сторону гротеска.

Каррикатура и въ Англіи носила, конечно, прежде всего личный характеръ. Но относительно большая гражданская свобода, которая давала право любой критики существующихъ порядковъ, превращала отдѣльныя личности въ вопло-

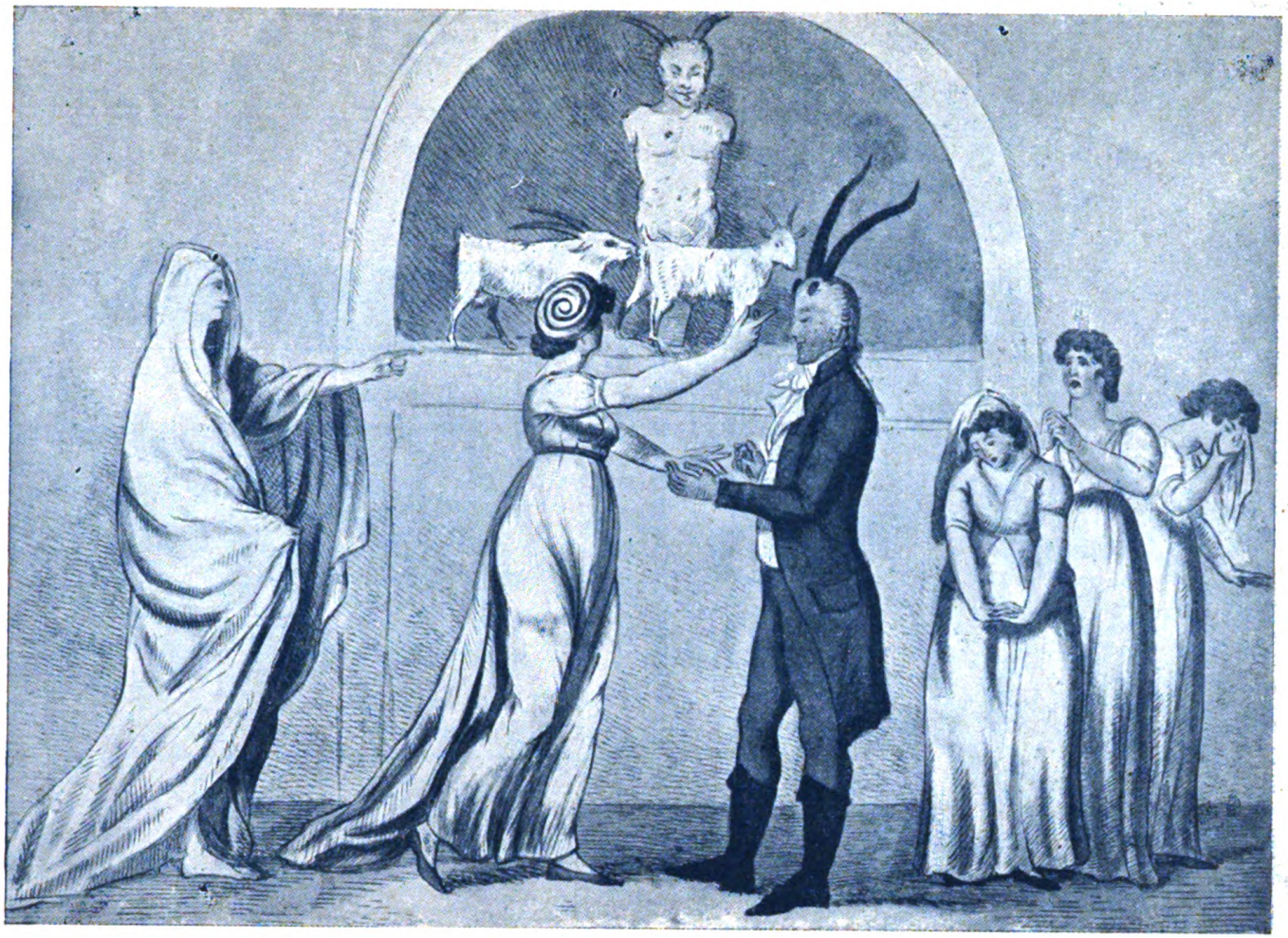
щенія соотвѣтствующихъ учрежденій или идей. Въ многочисленныхъ словесныхъ и изобразительныхъ каррикатурахъ остроуміе не ограничивается поэтому чисто личной сферой, хотя послѣдняя и служитъ формулой самого нападенія. Съ другой стороны, распущенныя формы, въ которыя выливалась частная и общественная жизнь того времени, вели къ образованію самыхъ смѣлыхъ формъ и къ употребленію наиболѣе выразительныхъ средствъ. Благодаря этому, сатира сама собой столкнулась съ эротикой. И этимъ средствомъ она пользовалась до тѣхъ поръ, пока мораль боязливымъ стыдомъ и трусостью не зажала всѣмъ ртовъ. Морализирующей тенденціи, которая дѣлала англійскую каррикатуру во многихъ частяхъ ея совѣстью эпохи, классическая грубость заплатила очень ничтожную дань, такъ какъ самые серьезные проповѣдники морали пользовались, какъ извѣстно, все еще самымъ откровеннымъ языкомъ.

Въ литературной сатирѣ мы находимъ прежде всего большое количество сатирическихъ эпиграммъ. Немало такихъ эпиграммъ обращалось противъ женщинъ. Это вполнѣ понятно, такъ какъ это типично для всѣхъ временъ и народовъ: если мужчины въ своихъ же собственныхъ интересахъ привѣтствовали предупредительность женщинъ, ихъ не слишкомъ строгое и ревнивое обереганіе какъ дѣвственнаго цѣломудрія и супружеской вѣрности и ихъ большую опытность въ дѣлѣ любви,— если все это въ глубинѣ души и признавалось явленіемъ весьма отраднымъ и желательнымъ, то съ другой стороны, это никогда не мѣшало мужчинамъ въ то же самое время и открыто обвинять женщинъ. Положительно классическимъ образцомъ въ этомъ направленіи можитъ служить вышеназванный Рочестеръ. Въ своей жизни онъ широко пользовался развращенностью англійской женщины, въ сатирахъ же обрушивался на нее со всей силой своей блестящей сатиры.

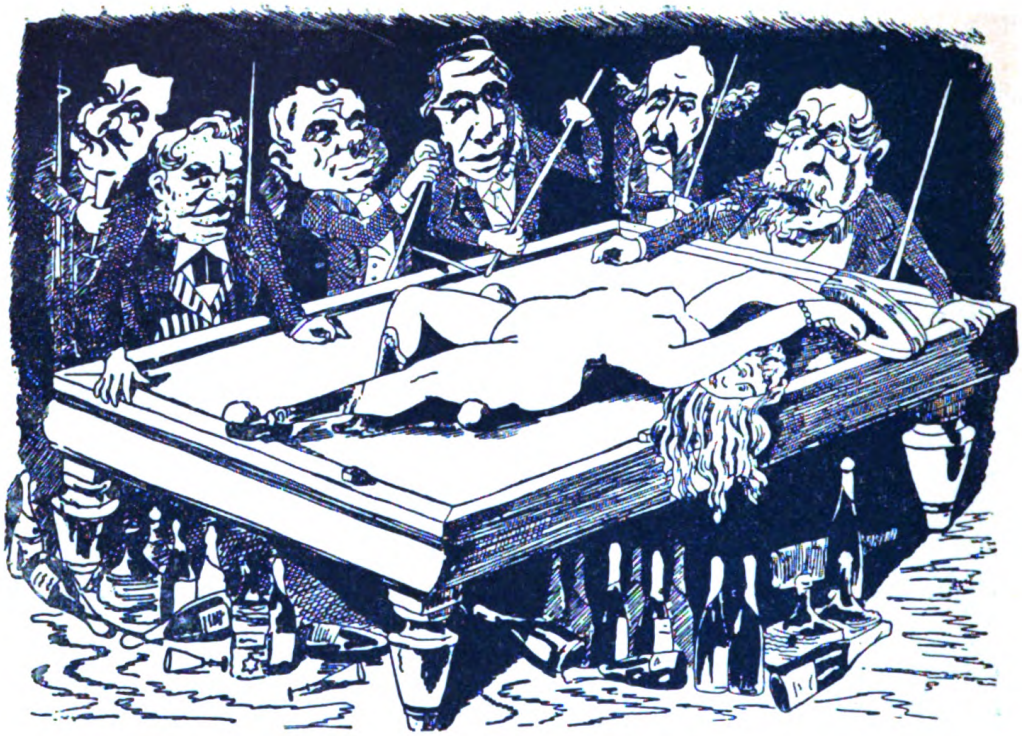
Гораздо чаще встрѣчаются, однако, пользовавшіяся огромнымъ распространеніемъ эпиграммы, обращенныя противъ опредѣленныхъ личностей. Въ эпоху Реставраціи на первомъ планѣ въ этомъ отношеніи стоялъ, конечно, развращенный дворъ Карла II. Здѣсь тоже особенно отличался Рочестеръ. Правда, онъ не оставался безнаказаннымъ, такъ

какъ наряду съ полной свободой существовала если не законная кара, то во всякомъ случаѣ личная месть. „Сатира на короля“, въ которой Рочестеръ цинически высмѣялъ безмѣрный развратъ Карла II и всѣ его мрачныя послѣдствія, имѣла своимъ результатомъ его устраненіе отъ двора. Весьма вѣроятно, что если бы Рочестеръ не принадлежалъ къ высшей аристократіи Англіи, то месть короля, даже такого слабовольнаго, какъ Карлъ II, была бы гораздо болѣе жестокой. Человѣка, который умѣетъ пользоваться въ тишинѣ и мракѣ ночи своимъ кинжаломъ, найти въ то время было очень нетрудно. Такія циничныя сатиры личнаго характера, какъ „Сатира на короля“, которая самымъ грубымъ образомъ вскрываетъ самыя интимныя стороны жизни, должны быть, однако, разсматриваемы въ эту эпоху еще и съ другой точки зрѣнія. Какъ сообщаетъ Уффенбахъ, путешествовавшій въ то время по Англіи, и другіе современники, при дворѣ Карла II въ присутствіи короля и дамъ разыгрывались нерѣдко эротическія пьесы. Ихъ содержаніе не можетъ быть сравниваемо, напримѣръ, съ нынѣшними двусмысленными оперетками,—оно было попросту грубо, цинично, вещи назывались тутъ своими именами. Оргіи, разыгрывавшіяся въ альковахъ, воспроизводились въ точности на сценѣ, и самыя циничныя слова эротическаго жаргона служили объектовъ наибольшаго остроумія. Въ качествѣ одной такой эротической драмы, разыгранной въ присутствіи короля, придворныхъ кавалеровъ и дамъ, Уффенбахъ называетъ анонимную пьесу „Содомъ“ и говоритъ: „нужно поистинѣ удивляться, что такое безбожное и отвратительное произведеніе было не только создано человѣкомъ, но было вдабавокъ еще и разыграно въ присутствіи самого короля“.

Эта пьеса по своему содержанію представляетъ собой дѣйствительно рекордъ въ области эротической литературы всѣхъ временъ. Однако, эта сатирическая драма, „въ которой самое низменное и отвратительное было смѣло выставлено на свѣтъ рампы, была—и это самое характерное для той эпохи,—ничѣмъ инымъ, какъ цинично-сатирическимъ изображеніемъ жизни при дворѣ Карла II и даже больше того: она изображала развратъ самого короля съ его мет-



Каррикатура на современный бракъ. (1800 г.)



Французская политическая каррикатура.

Тоже.

рессами и друзьями. И далѣе: авторомъ этой пьесы является, несомнѣнно, Рочестеръ; это нисколько не опровергается тѣмъ обстоятельствомъ, что самъ онъ отрицалъ свою прикосновенность къ этой пьесѣ и обрушился даже эпиграммой на анонимнаго автора. Эйженъ Дюренъ въ своей книгѣ „Половая жизнь въ Англіи“ далъ подробный анализъ драмы „Содомъ“. Эта драма существуетъ въ настоящее время всего въ нѣсколькимъ экземплярахъ. При чтеніи ея дѣйствительно убѣждаешься, что при сравненіи съ нею блѣднѣетъ эротика всѣхъ странъ и временъ.

Цѣлый рядъ сатиръ того времени былъ посвященъ любовнымъ исторіямъ Карла II. Авторами ихъ были, главнымъ образомъ, извѣстный Бутлеръ и Джорджъ Этрайджъ. Сатиры эти представляютъ собой нескончаемый перечень альковныхъ скандаловъ. Жизнь этого общества была нерѣдко дѣйствительно публичнымъ зрѣлищемъ.

Такъ начался буржуазный вѣкъ. Но такъ продолжался онъ, правда, недолго. Бурный потокъ остановился, и начался вѣкъ воспитанія. Но когда сатира перестала мало-помалу бичевать порокъ только изъ любви къ этому самому пороку и дѣйствительно стала преслѣдовать серьезныя нравственныя тенденціи, она все же не стала болѣе пристойной, а продолжала говорить грубымъ, циничнымъ языкомъ, никогда не оставлявшимъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, о чемъ, въ сущности, идетъ рѣчь. Изобразительная сатира всей этой эпохи служитъ здѣсь, быть можетъ, наиболѣе нагляднымъ и убѣдительнымъ доказательствомъ.

* * *

Ни одна страна никогда не имѣла даже приблизительно такого огромнаго количества эротическихъ каррикатуръ и при томъ каррикатуръ въ полномъ смыслѣ этого слова, какъ Англія въ 18 столѣтіи. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что уже на основаніи одного этого мы можемъ заключить о степени испорченности тогдашняго англійскаго общества; однако, было бы чрезвычайно ошибочно выводить отсюда какое-либо смягченіе въ оцѣнкѣ французскаго и германскаго абсолютизма: противоположные полюсы индиви-

дуальной жизни и всей культуры выражаются въ открытомъ и безудержномъ господствѣ чувственности и отражаются соотвѣтственно съ этимъ въ эротической каррикатурѣ. Эротическая каррикатура— и этого не слѣдуетъ никогда упускать изъ виду—можетъ быть документомъ упадка общества, продуктомъ его разложенія,—таковой она была во Франціи при старомъ режимѣ,—но, съ другой стороны, она можетъ быть также и документомъ накопившагося избытка силъ. Формула „эротическая каррикатура" представляетъ собой, какъ мы уже неоднократно указывали, лишь общее собирательное понятіе, обнимающее собою рѣшительно все, и рай и адъ, и добро и зло. О чемъ она свидѣтельствуетъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, на это всегда очень ясно и опредѣленно указываютъ ея данныя формы и тенденціи, такъ что различіе провести весьма нетрудно. Въ Англіи она была выраженіемъ стихійной силы, силы, которая, какъ мы имѣли случай убѣдиться, проявлялась въ весьма грубой формѣ при построеніи новаго буржуазнаго общества.

Изъ эпохи великой англійской революціи и вообще изъ всего періода вплоть до начала 18 вѣка дошло до насъ, какъ это ни странно, весьма немного англійскихъ каррикатуръ. И если рожденіе англійской политической каррикатуры можно исчислять съ момента великой англійской революціи, то исторію ее писать можно только начиная съ Гогарта.

Гогартомъ начинается въ англійской каррикатурѣ періодъ моральнаго воспитанія, которому посвятило свои силы все послѣ Реставраціи. Это воспитаніе было обставлено, однако, какъ мы уже тоже упоминали, довольно страннымъ образомъ. Оно совершалось нерѣцко по рецепту того педагога, который въ первый же день явился къ своимъ ученикамъ вдребезги пьянымъ, желая, какъ онъ самъ выразился, воочію продемонстрировать передъ ними всю пагубность порока излишества. И каррикатура тоже хотѣла въ Англіи продемонстрировать порокъ во всемъ его безобразіи. Съ точки зрѣнія такого педагогическаго воззрѣнія и слѣдуетъ разсматривать все. Она примѣнима вполнѣ и къ обѣимъ извѣстнымъ гравюрамъ Гогарта: „До" и „Послѣ".

Смыслъ этихъ обѣихъ гравюръ очевиденъ, несмотря на всю сложность сатирическихъ средствъ, которыя пускаетъ

въ ходъ Гогартъ, и несмотря на сотню мелкихъ сатирическихъ деталей, которыми онъ уснащаетъ каждое свое произденіе и которыя дѣлаютъ изъ послѣдняго безконечную моральную проповѣдь. На этихъ гравюрахъ Гогартъ иллюстрировалъ, очевидно, галантное приключеніе влюбленной парочки, быть можетъ, и адюльтеръ. Гравюра „До", первый актъ, изображаетъ мужчину, пламенѣющаго страстью, и женщину, сопротивляющуюся ему, но желающую втайнѣ, чтобы ее побѣдила неотразимая мужская сила, — это обычная схема дѣйствительности. То, что леди, несмотря на свое энергичное сопротивленіе, хочетъ все-таки остаться побѣжденной, можно съ полной увѣренностью заключить уже хотя бы по мѣсту, гдѣ разыгрывается любовная борьба: это спальня, въ которую леди привела своего поклонника. На второй гравюрѣ „Послѣ" страсть мужчины уже удовлетворена, онъ испытываетъ уже отвращеніе: иное дѣло женщина, теперь она сама ластится,—опять таки схема живой дѣйствительности, правда, лишь постольку, поскольку рѣчь идетъ не о любви, а о простомъ удовлетвореніи сладострастнаго чувства. Гравюры Гогарта слѣдуетъ признать превосходными: это неприкрашенное изображеніе чисто животной чувственности. Однако, многіе давали имъ совершенно другое толкованіе: многіе утверждаютъ, что Гогартъ шелъ гораздо дальше въ своихъ намѣреніяхъ,—хотѣлъ изобразить коренное различіе между ощущеніями мужчины и женщины при проявленіи чувственности въ любви. Но если бы таково было дѣйствительно намѣреніе Гогарта, то онъ, на нашъ взглядъ, показалъ бы своими гравюрами, что онъ весьма мало смыслитъ въ вопросахъ любви. Ибо тамъ, гдѣ въ объятія другъ къ другу толкаетъ мужчину и женщину истинная любовь, тамъ не можетъ быть мѣста какому-либо чувству отвращенія послѣ удовлетворенія страсти.

Обѣ эти гравюры Гогарта пользовались въ свое время самымъ широкимъ распространеніемъ и считаются и теперь еще его наиболѣе цѣнными и значительными произведеніями. Правда, щепетильная современность исключаетъ ихъ изъ общаго собранія гравюръ Гогарта. Тѣмъ не менѣе ихъ всегда можно найти у истаго коллекціонера: онѣ хранятся въ особыхъ папкахъ и демонстрируются только передъ знатоками.

Сатирическіе художники временъ Гогарта, т. е. первой половины 18 вѣка, отличались отъ него только тѣмъ, что были немного менѣе остроумны и немного болѣе циничны. Это безъ всякихъ дальнѣйшихъ комментарій доказывается гравюрой „The Queen of Hungary's Whetst one", которая направлена противъ Маріи-Терезіи Австрійской и противъ семилѣтней войны. Аналогично циничнымъ образомъ политика Маріи-Терезіи, а также и маркизы де-Помпадуръ изображалась не разъ. И при томъ не только такъ, но и еще болѣе эротически. Какой эротической откровенностью отличалась общественная каррикатура того времени, объ этомъ достаточно наглядно свидѣтельствуютъ такія гравюры, какъ „A lovely lass...", „The Mouse's Tail" и „Moses in the Bulrushes".

Ясность и откровенность въ изображеніи эротическихъ мотивовъ не только оставались все время на этомъ уровнѣ полнаго реализма, но и продолжали даже прогрессировать, по мѣрѣ того, какъ каррикатура все больше склонялась въ сторону гротеска, блестящими представителями котораго въ Англіи были ея лучшіе каррикатуристы послѣ Гогарта, Джилльрей и Роландсонъ. Для обоихъ этихъ каррикатуристовъ эротика въ каррикатурѣ была отчасти открытой самоцѣлью, отчасти же испытаннымъ сатирическимъ средствомъ для достиженія наивысшей смѣлости въ нападкахъ и изобличеніи. Доказательствомъ обѣихъ этихъ тенденцій служитъ все ихъ творчество. Большая часть ихъ произведеній показываетъ кромѣ того, какой непосредственно личный характеръ благодаря неограниченной свободѣ печати носила въ то время англійская каррикатура. Въ виду главнымъ образомъ этого англійскія каррикатуры для ихъ пониманія требуютъ болѣе детальнаго объясненія, чѣмъ приходилось намъ давать до сихъ поръ, когда мы имѣли такъ мало дѣла съ непосредственно личной каррикатурой.

Въ политической каррикатурѣ послѣдней трети 18 вѣка главенствовалъ почти нераздѣльно Джемсъ Джилльрей: наиболѣе смѣлыя нападки его направлялись на дворъ въ особенности же на принца Уэлльскаго, впослѣдствіи Георга IV.

Принцъ Уэлльскій снискалъ себѣ особое вниманіе англійкихъ каррикатуристовъ съ 1783 года, когда онъ вступилъ

въ связь съ прекрасной ирландкой миссисъ Фитцгербертъ, такъ какъ связь эта служила источникомъ нескончаемыхъ скандаловъ. Прежде чѣмъ познакомиться съ принцемъ Уэлльскимъ, миссисъ Фитцгербертъ была счастливой женой двухъ супруговъ. Но несмотря на ходившую молву, будто миссисъ Фитцгербертъ отличается настолько предупредительнымъ характеромъ, что тотчасъ же идетъ навстрѣчу, какъ только съ ней заговорятъ о любви, несомнѣнно, что она была въ высшей степени умнымъ человѣкомъ. Во всякомъ случаѣ она доказала это въ важнѣйшій моментъ своей жизни, когда принцъ Уэлльскій показался на ея горизонтѣ. Миссисъ Фитцгербертъ едва ли скрывала, конечно, отъ него, какія радости жизни она способна ему дать, тѣмъ не менѣе въ рѣшительный моментъ она всегда останавливала его бурную страсть двумя роковыми словечками: „Послѣ свадьбы". По отношенію къ столь безхарактерному человѣку, какимъ былъ принцъ Уэлльскій, методъ этотъ, проводимый съ достаточной послѣдовательностью, долженъ былъ неминуемо привести къ цѣли. Такъ оно и было на самомъ дѣлѣ. Принцъ принялъ поставленное условіе, свадьба состоялась, и, наконецъ-то, онъ дождался желанной минуты. Объ этомъ бракѣ вначалѣ не было никому извѣстно. Миссисъ Фитцгербертъ считалась просто напросто метрессой; въ этомъ не было ничего страннаго, такъ какъ у каждаго принца была своя фаворитка, если не цѣлый гаремъ. Однако, молва тотчасъ же обрушилась на мессалиновскую чувственность новой фаворитки. Слухи объ ней превратились вскорѣ въ множество пикантныхъ анекдотовъ, которые передавались изъ устъ въ уста. Неудивительно поэтому, что каррикатура изображала то, о чемъ открыто всѣ шептались. Это и стало „типомъ" каррикатуры, направленной противъ связи принца съ миссисъ Фитцгербертъ. Наиболѣе удачныя и остроумныя произведенія въ этой области принадлежатъ, несомнѣнно, Джилльрею. Одной изъ его самыхъ раннихъ каррикатуръ на сладострастную ненасытность миссисъ Фитцгербертъ служитъ „The Injured Count S—". Два молодыхъ тигра ласкаютъ грудь прекрасной ирландки, ея лицо искажено сладострастіемъ, она упивается наслажденіемъ низменной страсти. Это Мессалина,—подчеркиваетъ Джилльрей, подписывая

это имя подъ висящей на заднемъ планѣ гравюры картиной. Это безусловно чрезвычайно смѣлое произведеніе. Райтъ, составлявшій въ 1885 году перечень каррикатуръ Джилльрея, предусмотрительно выпустилъ его. Но тутъ же нужно замѣтить, что эта честь выпала на долю не только этой гравюры Джилльрея, но и цѣлаго десятка другихъ. Въ этомъ сказывается благородное стремленіе современныхъ англійскихъ историковъ представить всѣхъ популярныхъ и любимыхъ художниковъ и писателей въ самомъ почтенномъ и солидномъ свѣтѣ; по отношенію къ англійскимъ каррикатуристамъ 18 вѣка это сдѣлать не такъ ужъ легко. Но въ цѣляхъ облагороженія прошлаго моральнымъ историкамъ ничего не стоитъ выпустить множество произведеній, которыя такъ или иначе противорѣчатъ ихъ намѣреніямъ. Если же такой подлогъ абсолютно невозможенъ, то они стараются умѣло обходить самую сущность. Такой методъ Райтъ примѣнилъ, напримѣръ, къ другой каррикатурѣ Джилльрея „Dido Forsaken". Исторія этой извѣстной каррикатуры сводится къ слѣдующему: принцъ Уэльльскій былъ, какъ извѣстно, всегда въ долгахъ, его разгульная жизнь поглощала невѣроятныя суммы. Однажды терпѣніе одного изъ его кредиторовъ лопнуло, и долги должны были быть заплачены и при томъ, конечно, „націей". Для чего же быть престолонаслѣдникомъ, какъ не для того, чтобы въ нужный моментъ имѣть возможность уплатить полмилліона фунтовъ стерлинговъ! Но слухъ о тайномъ бракѣ принца съ миссисъ Фитцгербертъ проникъ мало-помалу въ широкую публику, и его постарался использовать экономный Питтъ, который при критическомъ положеніи того времени ни за что не хотѣлъ заплатить эти долги. Парламентскіе друзья принца Уэльльскаго тоже заявили, что при такихъ обстоятельствахъ они лишены возможности вотировать за уплату государствомъ долговъ принца. Послѣднему не оставалось поэтому ничего дѣлать, какъ просто напросто отречься отъ брака съ миссисъ Фитцгербертъ. Инсценировка этого обмана была поручена Фоксу. Опытный дипломатъ весьма искусно выполнилъ порученную ему миссію: онъ заявилъ въ палатѣ, что имѣетъ категорическое приказаніе опровергать какіе бы то ни было слухи относительно свадьбы принца. Питту при-

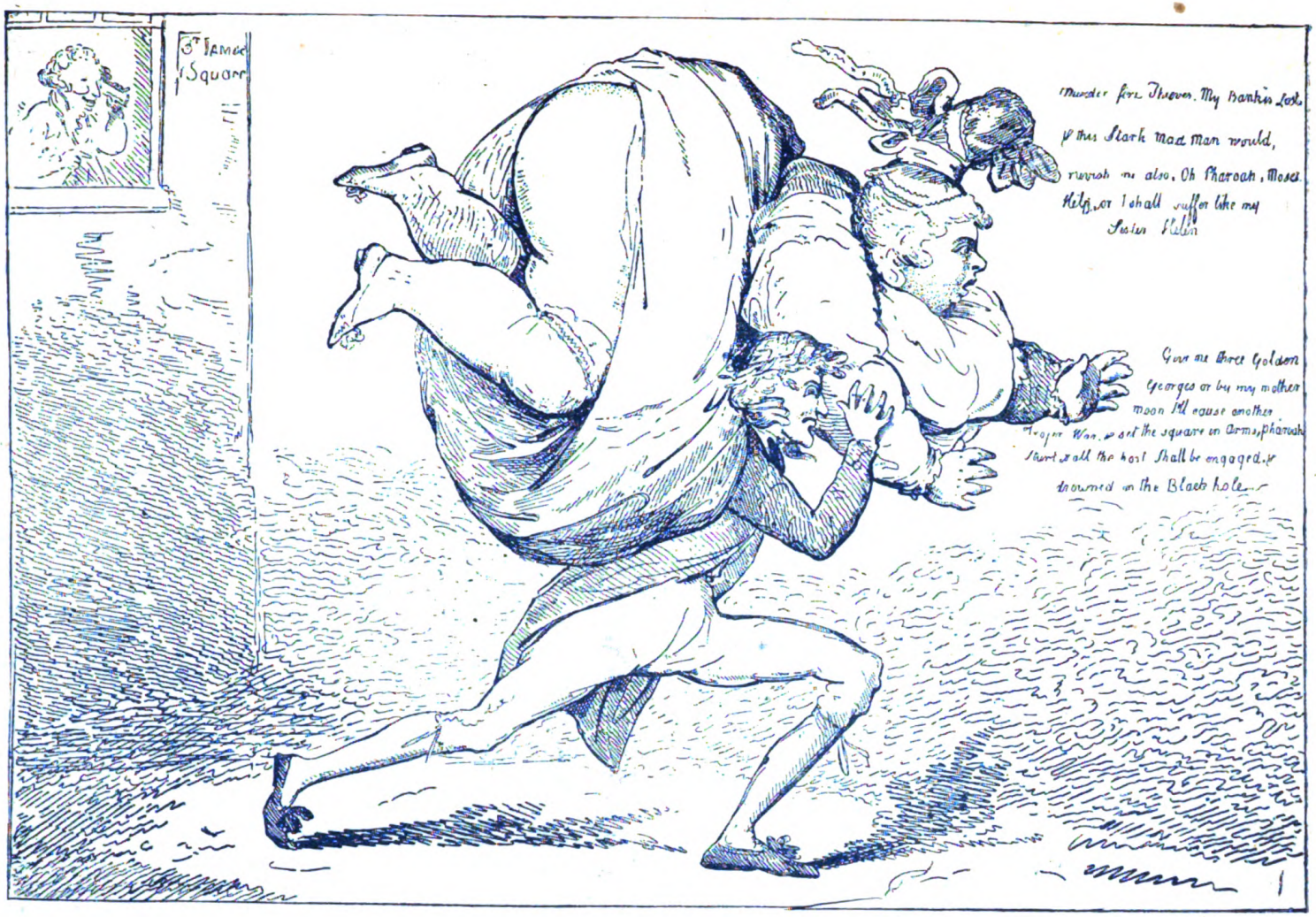
шлось уступить: кредиторы принца Уэльльскаго были удовлетворены, и онъ получилъ, конечно, тотчасъ же новый кредитъ, а миссисъ Фитцгербертъ лишилась столь желанной короны. О послѣднемъ актѣ этой беззастѣнчивой интриги и говоритъ указанная каррикатура. Слѣва на заднемъ планѣ Питтъ въ компаніи со своимъ помощникомъ сдуваютъ обѣ короны съ головы предполагаемой королевы, справа же Фоксъ и Бурке вмѣстѣ съ принцемъ плывутъ на лодкѣ „Честь", направляясь въ замокъ Виндзоръ. Изъ устъ принца презрительно вырывается возгласъ: „Никогда въ своей жизни я не буду имѣть съ нею больше дѣла!"; и столь же презрительно звучитъ эхо въ устахъ кормчаго Фокса: „Никогда, никогда!". Наиважнѣйшей фигурой въ этой каррикатурѣ служитъ, однако, сама покинутая Дидона. Всѣмъ своимъ видомъ она показываетъ, что, обманувшись во всѣхъ своихъ горделивыхъ мечтаніяхъ, она рѣшила искать утѣшенія въ радостяхъ эротики.

Но каррикатура Джилльрея не соотвѣтствовала дѣйствительности и была продиктована исключительно его злобой. На самомъ дѣлѣ то, отъ чего принцъ Уэльльскій публично отрекся передъ представителями народа, было втайнѣ все вновь возстановлено. Сластолюбивый принцъ не могъ отказаться отъ рафинированнаго любовнаго искусства миссисъ Фитцгербертъ, несмотря на то, что одновременно онъ не пропускалъ и ни одной другой женщины. Когда, наконецъ, всѣмъ стало извѣстно, что его клятвенныя завѣренія были ничѣмъ инымъ, какъ вынужденной ложью для полученія денегъ и кредита, тогда Джилльрей тотчасъ же выпустилъ другую свою каррикатуру „The fall of phaeton". Хотя взбѣсившіеся парламентскіе кони и выбросили миссисъ Фитцгербертъ изъ королевской колесницы, однако, „красота ея по прежнему слишкомъ соблазнительна".

Миссисъ Фитцгербертъ дольше другихъ владѣла сердцемъ и чувствами молодого принца. Но онъ все же далеко не былъ ей вѣренъ. Не говоря уже о томъ, что даже во время ея полнаго и неограниченнаго господства онъ то и дѣло заводилъ мелкія интрижки съ другими женщинами, ей неоднократно приходилось уступать свою власть другой миссисъ, тоже ирландкѣ. Этой счастливой соперницей мис-

сисъ Фитцгербертъ была дочь епископа Тьюздемскаго, супруга герцога Джерсей. Эта дама была тоже, какъ и миссисъ Фитцгербертъ, старше принца Уэлльскаго и тоже соотвѣтствовала его особымъ требованіямъ въ дѣлахъ любви, требованіямъ, которыя рельефно выражены въ его девизѣ: „fat, fair and fourty“. Связь съ этой дамой, которая была уже матерью десятерыхъ дѣтей, когда стала на время во главѣ гарема принца, была не менѣе скандальна, чѣмъ романъ съ миссисъ Фитцгербертъ. Сюда присоединялось еще то, что всѣ близкіе этой особы отличались полнымъ отсутствіемъ какого бы то ни было моральнаго чувства. Супругъ ея былъ заинтересованъ этой связью и почти собственноручно ввелъ развратнаго принца въ свою спальню. Это обстоятельство каррикатура тотчасъ же подхватила и использовала его въ различнѣйшихъ видахъ. Во главѣ стоялъ тутъ опять Джилльрей, заклятый врагъ принца Уэлльскаго. Двѣ его каррикатуры нарисованы на эту тему. Первая гравюра „The Grand-Signior retiring“ изображаетъ принца Уэлльскаго по дорогѣ въ герцогскую спальню, при чемъ ему свѣтитъ, чтобы онъ не ошибся дверью, самъ супругъ страстной герцогини, Карлъ Джерсей. Когда принцъ доходитъ, наконецъ, до двери алькова, гдѣ его съ трепетнымъ волненіемъ ожидаетъ герцогиня, онъ говоритъ супругу презрительное: „Va t'en!“. Но принцъ Уэлльскій чрезвычайно непостоянный любовникъ. Спустя всего недѣлю онъ собирается уже измѣнить герцогинѣ, но въ ея интересы это не входитъ, и услужливый герцогъ чуть ли не на спинѣ приноситъ принца на ложе матери своихъ дѣтей. На каррикатурѣ Джилльрея „Fashionable-Jockeyship“ изображены всѣ трое: принцъ Уэлльскій, какъ безсовѣстный развратникъ, герцогиня, какъ старая Мессалина, и герцогъ Джерсей, какъ угодливый и отвратительный сводникъ. Само собой разумѣется, что и обѣ эти каррикатуры Джилльрея были заботливо исключены Райтомъ изъ общаго перечня его произведеній.

Если Джилльрей и былъ заклятымъ врагомъ принца Уэлльскаго и потому нападалъ на него по всякому малѣйшему поводу, то все же его каррикатуры не даютъ намъ еще основанія заключать о какой-то непонятной ненависти, для которой хороши всѣ средства. Нѣтъ, то была исключи-



Карикатура на вызванный Питтомъ разрывъ принца Уэлльскаго съ миссисъ Фитцгербертъ.

Послѣдствія животнаго магнетизма. (Галантно-сатирическая гравюра).

тельно смѣлость, которая руководила въ то время всякой политической борьбой. Это неопровержимо доказывается тѣмъ, что Джилльрей по тысячѣ другихъ поводовъ пользовался такими же рѣзкими и смѣлыми средствами и аргументами. Это подтверждается многочисленными примѣрами. Герцогъ Кларенсъ, впослѣдствіи Вильямъ IV, избралъ себѣ первой фавориткой актрису Дору Джорденъ. Эту особу онъ окружалъ всѣми знаками вниманія и всегда защищалъ ее противъ всякихъ нападокъ. Къ сожалѣнію, такой смѣлости у него не было въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ отправлялъ свои обязанности адмирала. Тутъ онъ выказывалъ скорѣе то, что именуется отрицательной храбростью. Послѣднюю онъ проявлялъ всякій разъ, когда его служба была сопряжена съ какой-либо опасностью. Онъ тогда попросту куда-то исчезалъ. Куда же онъ могъ дѣваться? Удивленно спрашивали всѣ. И вотъ на одной изъ своихъ большихъ каррикатуръ Джилльрей представилъ передъ англійскимъ народомъ то тайное убѣжище, въ которое прятался трусливый адмиралъ. Каррикатура эта настолько рельефна, что едва ли требуетъ дальнѣйшихъ комментарій. Мы не преувеличимъ нисколько, если скажемъ, что эта каррикатура обнаруживаетъ самый смѣлый и откровенный цинизмъ, на который способна вообще только сатирическая эротика. Но Джилльрей былъ неистощимъ въ своемъ остроуміи: онъ то и дѣло изобрѣталъ все новые и новые мотивы. Столь же изумительной смѣлостью отличается, напримѣръ, нарисованная въ 1793 году каррикатура „Presentation of the Mahometan credentials or The final resource of French Atheists“. 1793 годъ былъ однимъ изъ наиболѣе знаменательныхъ въ новѣйшей исторіи. Великая французская революція достигла своего высшаго апогея. Волны ея докатывались до всѣхъ странъ, даже до изолированной моремъ Англіи. И хотя Питту именно въ этомъ году удалось составить первую коалицію противъ Франціи, однако, сама Англія находилась въ состояніи сильнаго броженія, и корона сидѣла не слишкомъ прочно на головѣ Георга III, уже въ то время страдавшаго душевной болѣзнью. Фоксъ, великій защитникъ французскихъ идей, пропагандировалъ въ противовѣсъ Питту союзъ съ Франціей и дѣлалъ уже на этотъ счетъ конкрет-

ныя предложенія. Когда, однако, въ ноябрѣ 1793 года коалиція одержала свою первую побѣду надъ французами, Джилльрей, сторонникъ Питта, обрушился со свойственной ему рѣзкостью на проэкты Фокса. Письмо, которое Фоксъ подноситъ Георгу III, превращается въ огромный фаллусъ. Эта послѣдняя надежда союзниковъ Франціи. Только своей физической потенціей могутъ они импонировать Фоксу, говоритъ ядовитый сатирикъ. Таковъ, по всей вѣроятности, истинный смыслъ этой каррикатуры. По своей смѣлости эта каррикатура едва ли уступаетъ всѣмъ вышеназваннымъ. Относящаяся къ 1896 году каррикатура „The orangerie", сатира на принца и эксъ-намѣстника оранскаго, нѣсколько скромнѣе. Пока принцъ былъ молодъ и полонъ силъ, онъ не щадилъ себя и расточалъ любовь во всѣ стороны. Когда же онъ достигъ того возраста, въ которомъ Саломонъ писалъ свои мудрыя изрѣченія, а Давидъ слагалъ свои псалмы, онъ надѣлъ на себя ярмо брака и успокоился на груди цѣломудренной принцессы. Хотя коварные сны и безпокоили часто его отдыхъ,—передъ нимъ проносился цѣлый легіонъ тѣхъ, у кого были живыя доказательства его благосклонности, тѣмъ не менѣе у него было одно утѣшеніе: грудь его старѣющей, но все еще послушной въ любви жены была снабжена 24 милліонами фунтовъ стерлинговъ, и это въ достаточной мѣрѣ облегчало ему тяжелые сны.

Если мы объективно разсмотримъ всѣ вышеописанныя каррикатуры Джилльрея, то убѣдимся, что эротическая нота, несмотря на всю рѣзкость и смѣлость ея проявленія въ каждомъ отдѣльномъ произведеніи, все же не можетъ быть названа какой-либо спекуляціей на возбужденіе чувственности. Единственной цѣлью Джилльрея было осмѣяніе тѣхъ или иныхъ явленій, тѣхъ или иныхъ сторонъ жизни. Примитивная мораль эпоха позволяла пользоваться для этого наивозможно болѣе сильными средствами. Наоборотъ, всѣ даже самыя смѣлыя каррикатуры Джилльрея обнаруживаютъ,—какъ ни парадоксально это звучитъ,—ярко выраженное нравственное сознаніе. И, дѣйствительно, всѣ онѣ стоятъ на большой моральной высотѣ, хотя нынѣшней филистерской морали онѣ и внушаютъ ужасъ, хотя современный, чопорный, нравственный англичанинъ съ негодованіемъ

отворачивается отъ нихъ и со спокойнымъ сердцемъ выбрасываетъ изъ своего національнаго искусства его цѣннѣйшіе памятники.

* * *

Томасъ Роландсонъ, второй представитель этой эпохи, во многомъ существенно отличается отъ Джилльрея. Какъ мы уже говорили въ первомъ томѣ „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“ онъ, несомнѣнно, болѣе значительный художникъ, нежели Джилльрей. Послѣднее обнаруживается хотя бы уже въ томъ, что онъ совершенно не пользуется символическими средствами, а склоняется въ сторону реалистическаго гротеска. У Роландсона эротика является самоцѣлью. Самъ Роландсонъ—воплощеніе здоровой, полной силъ эротики. Это человѣкъ съ здоровымъ спиннымъ мозгомъ, одаренный пылкой чувственной фантазіей. Благодаря этому онъ, и какъ человѣкъ и какъ художникъ, служитъ положительно художественнымъ воплощеніемъ своей чувственной эпохи. Про него можно сказать: этотъ превосходный бытописатель сталъ исключительно потому каррикатуристомъ, что прекрасно понималъ, что ни въ какой другой области онъ не можетъ такъ полно и такъ широко упиваться красотой женскаго тѣла. У Роландсона игривая фантазія, которая по своему произволу формируетъ галантный и пикантный матеріалъ, вступила въ полное обладаніе своими правами. Роландсонъ—фабулистъ и поэтъ, и его ярко выраженная чувственность сдѣлала его лирикомъ англійской каррикатуры. Его интересуетъ и интересуетъ при томъ больше, чѣмъ все остальное, все то, что почему-либо носитъ эротическій характеръ. Поэтому-то во всемъ его творчествѣ превалируетъ эротика вплоть до ея конечной и высшей точки развитія. Все его творчество—возвеличеніе женщины, а такъ какъ на послѣднюю онъ смотритъ исключительно съ чувственной точки зрѣнія, то его творчество является въ то же время и возвеличеніемъ силы. Для своихъ цѣлей онъ создалъ себѣ свой идеалъ женщины: у нея стройная, высокая, но все же полная фигура, сильные, но граціозные члены, пышная, высокая и здоровая грудь,—короче говоря, это здоровая англійская порода въ соединеніи съ

фламандской силой и полнотой. Каждая его женщина — лакомый кусокъ для чувственныхъ натуръ. Незримыми буквами подписываетъ онъ подъ каждой: „Чувствуешь ли ты, какъ было бы прекрасно созерцать эту сіяющую красоту, лишенную всякихъ покрововъ?“ И въ подтвержденіе своихъ словъ онъ у каждой хотя бы немного приподнимаетъ завѣсу въ рай сверкающей наготы ея тѣла. Онъ показываетъ то пышную грудь красавицы, то розоватое тѣло ноги. Въ отношеніи граціи съ Роландсономъ могутъ сравниться многіе художники,— въ отношеніи же сліянія граціи съ силой—очень немногіе.

То, что у Роландсона даже въ политической каррикатурѣ матеріалъ служитъ зачастую лишь средствомъ на пути къ эротической цѣли, это можно доказать на примѣрѣ многихъ его произведеній. Положительно классическимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи служатъ его каррикатуры на тогдашнюю русскую политику.

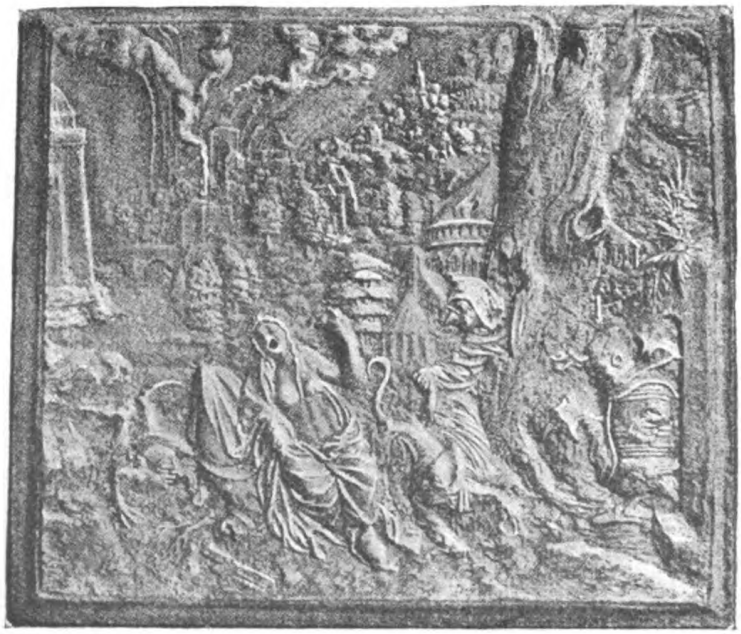
Роландсонъ создалъ много политико-эротическихъ каррикатуръ, но излюбленной сферой его была общественная каррикатура; въ области политической каррикатуры онъ не игралъ той роли, какъ Джилльрей. Тутъ можно, правда, снискать себѣ шумное одобреніе, изображая и отдѣльныхъ личностей, и событія въ той пикантно-эротической формѣ, какъ то дѣлалъ Роландсонъ, но это далеко еще не знаменуетъ собой руководящей роли въ политической каррикатурѣ. Послѣдняя въ качествѣ средства борьбы—а это, главнымъ образомъ, и цѣнится въ ней—требуетъ преобладанія сатирическаго остроумія, а вовсе не низведенія политическаго матеріала до степени средства для достиженія эротическаго впечатлѣнія. То, что масса требуетъ всегда „большаго“, это слѣдуетъ хотя бы изъ того, что она сама всегда чрезвычайно серьезно относится къ борьбѣ; это „большее“ и давалъ Джилльрей, и этимъ-то и объясняется, что его политическія каррикатуры пользовались неизмѣримо большей популярностью, чѣмъ произведенія Роландсона. Идея побѣждаетъ тутъ искусство, такъ какъ Джилльрей, какъ художникъ, уступаетъ во многомъ, какъ мы уже указывали, Роландсону.

Само собой разумѣется, что этими двумя именами не ограничивается вся политическая каррикатура того времени. Боль-

Драка изъ-за штановъ.

Остадъ. Любопытный фламандецъ.

Нѣмецкая эротич. каррикатура на Наполеона I.



Искушеніе. (Плакеттъ. II Флетнера).

шинство современныхъ каррикатуристовъ,— пожалуй даже всѣ безъ исключенія,—рисовали эротическія политическія каррикатуры: и Будвардъ, и Ньютонъ, и Крюикченкъ. Чрезвычайно ядовитой каррикатурой на связь принца Уэлльскаго съ миссисъ Фитцгербертъ служитъ подписанная Аргусомъ гравюра: „Baise mon 2". Эротическая соль заключается тутъ, какъ понятно всякому знатоку французскаго эротическаго жаргона, въ подписи, но и профану не требуется переводчика: смыслъ каррикатуры слишкомъ очевиденъ. Эта каррикатура относится ко времени вступленія на престолъ Георга IV, во всякомъ случаѣ къ тому времени, когда «первый джентльменъ Европы» обликомъ своимъ весьма мало напоминалъ уже, что когда-то онъ былъ однимъ изъ красивѣйшихъ мужчинъ Англіи. Къ тому же времени относится и другая каррикатура, направленная противъ королевы Каролины и посвященная ея любовной связи съ Бергами. Гравюра „The Night Mare" направлена противъ романа лорда Нельсона съ прекрасной леди Гамильтонъ. Красавицѣ снится свиданіе съ возлюбленнымъ; каждую ночь она видитъ этотъ сонъ, и неудовлетворенное желаніе давитъ ее тяжелымъ кошмаромъ. Сюда же относится, далѣе, каррикатура „The Royal Exhibition", направленная противъ брака принца Уэлльскаго с несимпатичной ему принцессой Каролиной Брауншвейгской, гравюра „The Rape of Helene", изображающая временный, вызванный Питтомъ разрывъ принца Уэлльскаго съ м ъ Фитцгербертъ, и, наконецъ, каррикатура „The politica ster", воспроизводящая хорошо извѣстную политическую ситуацію; всѣ эти произведенія доказываютъ, что всѣ англійскіе каррикатуристы того времени охотно посвящали свое дарованіе политической сатирѣ.

Общественная каррикатура того времени, т.-е. періода расцвѣта стиля гротескъ въ Англіи, въ отношеніи эротическихъ мотивовъ не только равна по смѣлости каррикатурѣ политической, но во многомъ даже превосходитъ ее. Здѣсь обиліе матеріала буквально неистощимо. Это объясняется, правда, самымъ его характеромъ. Матеріалъ этотъ дѣйствительно безграниченъ, такъ какъ, въ сущности, съ точки зрѣнія эротической каррикатуры можно подойти къ любому явленію. Такъ какъ подчеркиваніе эротическаго момента соот-

вѣтствовало вполнѣ духу времени, то художники не жалѣли силъ въ этомъ направленіи, и мы дѣйствительно видимъ, что подавляющее большинство всѣхъ общественныхъ каррикатуръ того времени носитъ болѣе или менѣе ясно выраженный эротическій характеръ.

Въ отношеніи идейнаго содержанія и сатирическаго остроумія и здѣсь на первомъ планѣ стоитъ Джилльрей. Одна изъ его наиболѣе раннихъ общественныхъ каррикатуръ, появившаяся въ 1782 году, изображаетъ скандальный процессъ, о которомъ въ то время говорилъ весь Лондонъ. Сущность этого процесса сводилась къ слѣдующему: лордъ Ричардъ Уорслей, землевладѣлецъ на островѣ Уайтъ, сталъ прославлять передъ однимъ своимъ другомъ красоту своей жены и сравнилъ ее съ Венерой Медицейской. Въ отвѣтъ на сомнѣнія друга лордъ Уорслей предложилъ ему продемонстрировать красоту своей жены въ костюмѣ прародительницы Евы и далъ ему возможность увидѣть ее въ купальнѣ. Другъ настолько воспламенился ея красотой, что очень скоро добился благосклонности леди Уорслей. Супругъ, возмущенный вѣроломствомъ пріятеля, подалъ на него въ судъ, обвинивъ его въ совращеніи его жены. Но приговоръ оказался для него совершенно неожиданнымъ: за совращеніе жены былъ осужденъ не пріятель лорда Уорслея, а самъ лордъ. Джилльрей воспользовался этой темой для одной изъ своихъ каррикатуръ и встрѣтилъ при этомъ огромное сочувствіе, что явствуетъ изъ многочисленныхъ, дошедшихъ до насъ варіацій этой гравюры. Насколько Джилльрей умѣлъ настраивать все въ тонъ своего времени, доказываетъ наглядно его каррикатура „Fashionable contrasts". Что изображено на ней, ясно, конечно всякому. Но что дало поводъ къ этой каррикатурѣ и что особенно въ ней остроумно, можно сказать лишь по ознакомленіи съ исторіей этого произведенія. Про прекрасную герцогиню Іоркъ ходила слава, что у нея изумительно красивая, узкая рука. Далѣе, про нее было извѣстно, что она придаетъ большое значеніе этой своей красотѣ, такъ какъ постоянно выставляетъ свои руки на показъ; когда съ нея пишутъ портретъ, она всегда занимаетъ такую позу, что зритель первымъ дѣломъ обращаетъ вниманіе на ея прекрасныя руки. Въ этомъ не

было, конечно, ничего особеннаго, такъ какъ всѣ женщины дѣлали то же самое. Но ничего не было особеннаго и въ томъ, что настроенное на сатирическій ладъ время использовало это женское тщеславіе въ цѣляхъ каррикатуры. Для Англіи той эпохи весьма, однако, характерно, что даже такая невинная вещь могла дать поводъ къ эротическому остроумію. Когда портретъ герцогини Іоркъ былъ выставленъ въ публичномъ мѣстѣ и когда молва заговорила объ исключительной красотѣ ея узкихъ рукъ, Джилльрей поспѣшилъ тотчасъ же дать комментарій,—онъ довольно оригинальнымъ образомъ подтвердилъ ходячее мнѣніе. „Ахъ, что тамъ", смѣялся онъ, „это далеко еще не все! Развѣ вы не знаете, что такой узкой ручкѣ соотвѣтствуетъ всегда не менѣе маленькая, хорошенькая ножка?" Такъ какъ, однако, красота выдѣляется всегда наиболѣе выгодно при сопоставленіи съ контрастомъ, и такъ какъ, далѣе, та же молва говорила, что герцогъ Іоркъ не любитъ скрывать покровомъ ночи радости своей супружеской жизни, а посвящаетъ служенію Гименею всегда послѣобѣденные часы, то Джилльрей рѣшилъ, что наиболѣе дѣйствительнымъ средствомъ продемонстрировать красоту ножекъ герцогини будетъ дать отрывокъ изъ супружеской жизни, въ которой хотя и неумышленно, но всегда происходитъ „соперничество между туфелькой герцогини и сапогомъ герцога".

Если въ этой каррикатурѣ Джилльрей далъ эротическій комментарій самому по себѣ дѣйствительно невинному тщеславію женщины, то его юморъ направлялся иногда и противъ событій и явленій болѣе серьезнаго характера. Въ 1790 году весь Лондонъ былъ повергнутъ въ трепетъ однимъ человѣкомъ, по имени Ренуикъ Вилліамсъ. Вилліамсъ подстерегалъ на улицѣ молодыхъ женщинъ, насиловалъ ихъ и удовлетворялъ надъ ними свои извращенныя наклонности. Однажды онъ напалъ на одну леди и нанесъ ей нѣсколько ранъ, но при этомъ былъ схваченъ и приговоренъ къ шести годамъ тюремнаго заключенія. Процессъ гнуснаго преступника послужилъ для Джилльрея темой для двухъ каррикатуръ. На первой преступникъ изображенъ въ видѣ людоѣда, пожирающаго прекрасную леди. Вторая вводитъ насъ въ залъ суда. Такъ какъ тяжесть преступленія познаетсял ишь

послѣ добросовѣстнаго разслѣдованія его, то судья старается вникнуть во всѣ подробности дѣла. Въ то время, какъ судья во время пикантнаго разбирательства дѣла еле сдерживаетъ свои порывы, элегантная леди, которая готова на все лишь бы доказать судьямъ всю гнусность содѣяннаго преступленія, клянется, что стоящій за рѣшеткой человѣкъ и есть преступникъ. Эта сцена сама по себѣ уже въ достаточной мѣрѣ пикантна. Но Джилльрей не былъ бы

Джилльрей. Каррикатура на лондонскаго преступника.

борцомъ, если бы не использовалъ этого мотива въ цѣляхъ политической борьбы. И, дѣйствительно, преступникъ обнаруживаетъ изумительное сходство съ государственнымъ дѣятелемъ Фоксомъ. Это и служитъ главнымъ смысломъ сатиры.

Хотя общественныя каррикатуры Джилльрея во многихъ отношеніяхъ чрезвычайно любопытны и значительны, однако, въ этой право первенства принадлежитъ несомнѣнно, Роландсону. Въ англійской общественной каррикатурѣ Роланд-

Галантная каррикатура Ваттье.

Галантно - эротическое изображенiе на табакеркѣ.

Каррикатура на законъ Гейнце.

Галантная каррикатура.

сонъ занимаетъ вообще первенствующее положеніе, даже если сопоставить его и со всѣми позднѣйшими англійскими каррикатуристами. Творчество Роландсона, несомнѣнно художественно, широко, онъ воплощаетъ собою эпоху, въ которую рѣшалась судьба всего человѣчества. Роландсонъ былъ величайшимъ бытописателемъ Англіи. А такъ какъ онъ былъ, какъ мы уже выше упоминали, больше поэтомъ, чѣмъ комментаторомъ повседневныхъ событій, то его гораздо больше интересовала типичная сторона явленій, самая сущность дѣла, а вовсе не отдѣльныя лица, которыя случайно были съ нимъ связаны. Въ виду этого его каррикатуры требуютъ несравненно менѣе пространныхъ комментарій, чѣмъ произведенія Джилльрея. Большинство его каррикатуръ понятно безъ всякихъ поясненій, и даже тѣ изъ нихъ, которыя примыкаютъ непосредственно къ какому-нибудь опредѣленному событію, настолько очевидны, что знакомства съ исторіей ихъ вовсе не требуется.

Образцомъ такой общественной каррикатурой, который служитъ въ то же время доказательствомъ того, въ какой самодовляющей формѣ проявлялась въ творчествѣ Роландсона эротика, является одно изъ наиболѣе цѣнныхъ его произведеній. „Exhibition stare case“. Поводомъ въ этой гравюрѣ послужило слѣдующее. Король Георгъ III построилъ зданіе академіи; въ выставочные залы ея вела невѣроятно крутая лѣстница. Эта лѣстница, въ особенности при большомъ наплывѣ публики, служила очень часто причиной комичныхъ „паденій“. Но всякій, взглянувшій на гравюру Роландсона, скажетъ, что поводъ играетъ въ ней совершенно второстепенную роль, по сравненію съ тѣмъ, что хотѣлъ выразить Роландсонъ. Его можно совершенно откинуть, и все-таки каррикатура, дышащая здоровымъ эротическимъ юморомъ, нисколько не утратитъ своего впечатлѣнія на зрителя. Если же знаешь исторію этой гравюры, то становится яснымъ, что событіе это послужило для безудержной фантазіи Роландсона лишь однимъ изъ желанныхъ поводовъ къ изображенію женской наготы: пышныхъ бюстовъ, выпирающихъ изъ узкихъ и тѣсныхъ корсажей, прекрасныхъ бедеръ и другихъ прелестей женскаго тѣла. То же самое слѣдуетъ сказать и относительно другой, не менѣе

извѣстной каррикатуры: „Пожаръ въ гостинницѣ“. Это произведеніе наглядно показываетъ, что даже дѣйствительно трагическія происшествія были для него лишь поводомъ для демонстрированія передъ публикой интимныхъ прелестей женскаго тѣла. Точнѣе говоря: не страшный пожаръ гостинницы даетъ ему поводъ, а Роландсонъ конструируетъ въ своемъ воображеніи такое событіе, потому что оно даетъ ему удобный случай наряду со всевозможными комичными деталями показать еще женщинъ въ соблазнительныхъ неглиже и въ самыхъ пикантныхъ ситуаціяхъ. Всѣ обладательницы столь расточительно раскрываемыхъ имъ прелестей красивы въ своемъ родѣ, безразлично, стройныя онѣ или полныя. Это приводитъ насъ къ неоспоримому заключенію: Роландсонъ—пѣвецъ красоты. Даже въ самомъ низменномъ и пошломъ доминируетъ для него всегда красота, ибо повсюду мы видимъ его идеалъ женщины. Излюбленными мѣстами, въ которыхъ онъ проводилъ свое время, были грязныя харчевни, вертепы, игорные и публичные дома, и всюду, всюду онъ находилъ желанную Венеру. То низменное, что онъ порой изображаетъ, не производитъ никогда отталкивающаго впечатлѣнія,—скорѣе, даже наоборотъ. Мы по всей вѣроятности, нисколько не преувеличимъ, если скажемъ, что всѣ каррикатуры Роландсона были созданы вовсе не нравственнымъ негодованіемъ, а исключительно эротизмомъ. Его художественное творчество представляется подтвержденіемъ взгляда эротомановъ: всякая женщина красива, и стимуломъ Роландсона, хотя и молчаливымъ, служитъ его неизмѣнное желаніе показать во всякой женщинѣ красу ея „пола“. Нѣтъ ничего болѣе прекраснаго въ мірѣ!

При всемъ обиліи эротическаго репертуара англійской эротической каррикатуры мотивы ея всегда чрезвычайно просты и выполненіе свободно отъ какой бы то ни было возбуждающей рафинированности, — въ нихъ нѣтъ и слѣда извращенности. „Конечная цѣль“ здѣсь все. Смѣхъ здѣсь столь же наивенъ, сколько и циниченъ. Наиболѣе частыми мотивами служатъ поэтому всевозможныя сцены совращенія, измѣны мужей и женъ, эротическія забавы, любвеобильныя супруги и неспособные мужья. Всѣ эти произведенія не нуждаются въ пространныхъ комментаріяхъ; впро-

чемъ, если бы они нуждались въ таковыхъ, то ихъ цѣль не была бы совершенно достигнута. Поэтому достаточно просто перечислить наиболѣе значительныя изъ нихъ. Изумительной эротической откровенностью отличается гравюра Ньютона „After duty". Добродѣтельный сельскій священникъ, будучи въ Лондонѣ, подпалъ подъ власть искушенія; совершивъ грѣхъ, онъ молится, поднявъ глаза къ небу: „Господи, прости раскаявшемуся грѣшнику его прегрѣшеніе, Ты видишь вѣдь, какъ велико было искушеніе!". Не меньшей эротической откровенностью отличается каррикатура „Too Much of one Thing, Good for Nothing". Одинъ разъ—все равно, что ничего! Это въ особенности справедливо по отношенію къ любви. Каррикатура эта принадлежитъ Ньютону, всѣ произведенія котораго отличаются такой циничной откровенностью. Крюиксченкъ не менѣе откровененъ въ изображеніи противоположныхъ мотивовъ. Это показываетъ его каррикатура „Oh che boccone!". Столь же недвусмысленно циничнымъ образомъ воспроизводились въ то время и другіе мотивы, какъ показываетъ, напримѣръ, изображеніе пяти чувствъ. То, однако, что показываетъ Роландсонъ въ такихъ произведеніяхъ, какъ его „Рождественскія шутки", представляется, несомнѣнно, дѣйствительной жизнью.

Во всѣхъ вышеописанныхъ произведеніяхъ отражается нормальная, естественная чувственность. Пороки и преступленія чувственности, различнаго рода половыя извращенія, и, главное, основной порокъ англичанъ, флагелломанія хотя и не порождали такое огромное количество каррикатуръ, тѣмъ не менѣе нашли все же въ послѣднихъ свое довольно полное отраженіе. Хотя эти каррикатуры и считаются сейчасъ чрезвычайно рѣдкими, однако, несомнѣнно, что число ихъ въ свое время было немалымъ. Джилльрей рисовалъ, напримѣръ, каррикатуры на флагеллацію и кромѣ того, пользовался этимъ мотивомъ символически, примѣняя его въ качествѣ сатирическаго средства въ своихъ политическихъ каррикатурахъ.

Непосредственной каррикатурой на флагеллацію является одна анонимная гравюра. Оригиналъ не снабженъ никакимъ пояснительнымъ текстомъ, такъ что относительно имени

автора мы можемъ только догадываться; время же ея появленія, судя по бумагѣ и по техникѣ рисунка, можно съ полной увѣренностью отнести къ періоду 1790—1800 г. Эту гравюру можно было бы назвать „снимкомъ съ дѣйствительности“ и при томъ съ довольно смягченной дѣйствительности, такъ какъ научная литература этого вопроса говоритъ намъ, что дѣйствительность безусловно еще гораздо болѣе отвратительна. Тѣмъ не менѣе эта гравюра представляетъ собою чрезвычайно мѣткую, символическую каррикатуру: мужская потенція развивается только подъ вліяніемъ розги. Къ разряду такихъ же произведеній относится и гравюра „Luxury“.

Число англійскихъ каррикатуръ, мотивомъ которыхъ служитъ отправленіе естественныхъ потребностей, чрезвычайно велико въ этотъ періодъ: каждый каррикатуристъ отдавалъ свою дань этому мотиву. Одинъ только Джилльрей далъ больше десятка такихъ каррикатуръ, и нѣкоторыя изъ нихъ принадлежатъ, несомнѣнно, къ числу его лучшихъ произведеній. Чрезвычайно популярна его гравюра, состоящая изъ четырехъ частей и носящая названіе „National conveniences“. Это служило въ ту эпоху весьма важной и распространенной темой. Грубость нравовъ, излишества всякаго рода, не умѣренность въ ѣдѣ и питьѣ, —все это обусловливало непристойное остроуміе на эту тему и превращало послѣднюю въ наиболѣе излюбленный мотивъ юмористическо-сатирическаго смѣха. Такъ, большой популярностью пользовалась гравюра Роландсона, изображавшая злоключенія путешественниковъ, которые ѣдутъ нѣсколько часовъ подрядъ и отчаиваются въ ожиданіи станціи. Надъ всѣмъ этимъ смѣялись простымъ, чистымъ, естественнымъ смѣхомъ, и неудивительно, что каррикатура такъ часто врибѣгала къ воспроизведенію такихъ сюжетовъ. Столь же понятно, что этотъ мотивъ весьма часто фигурировалъ и въ политическихъ каррикатурахъ въ качествѣ дѣйствительнаго сатирическаго средства. Примѣромъ этого служитъ каррикатура „Rainy Weather Master Noah“, изображающая, какимъ простымъ средствомъ Англія думаетъ отразить французское нашествіе, грозившее ей въ 1804 году. Этимъ же мотивомъ пользовались и по всевозможнымъ другимъ поводамъ.

То, что этой темой пользовались и въ эротическомъ направленіи и при томъ ни въ одной странѣ и никогда въ такой мѣрѣ, какъ въ Англіи въ концѣ 18 столѣтія, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. На это имѣется множество доказательствъ. Мотивы эти чрезвычайно просты, примитивны и всѣ настроены на одинъ и тотъ же ладъ: это наиболѣе удобная возможность для удовлетворенія эротическаго любопытства обоихъ половъ. Въ произведеніяхъ этого рода передъ нами образцы наиболѣе грубой формы англійской эротической каррикатуры.

Что всѣ вышеописанныя произведенія служатъ документами общественной нравственности, не подлежитъ никакому сомнѣнію. Доказать это чрезвычайно легко и просто. Почти всѣ безъ исключенія охарактеризованныя нами каррикатуры появлялись совершенно открыто, въ большинствѣ случаевъ съ указаніемъ автора, издателя и даже момента выхода въ свѣтъ. Это означаетъ, что онѣ въ точности соотвѣтствовали предписаніямъ и требованіямъ закона. Всѣ онѣ продавались совершенно свободно или же выставлялись въ витринахъ, такъ что ихъ могли разсматривать и всѣ тѣ, для которыхъ цѣна ихъ была слишкомъ высока или которые не хотѣли вообще ихъ покупать. Въ какой мѣрѣ, однако, магазины, продававшіе ихъ, вызывали общій интересъ, доказывается тѣмъ обстоятельствомъ, что передъ окнами ихъ толпились всегда сотни зѣвакъ. Объ этомъ сообщаютъ многіе современники. Само собой разумѣется, что не все въ этой области встрѣчалось сочувственно, — очень многія произведенія считались въ глазахъ общественнаго мнѣнія или по крайней мѣрѣ извѣстной части послѣдняго постыдными и пошлыми. Насколько же границы дозволеннаго были расширены господствовавшей въ то время общественной нравственностью, это яснѣй всего показываютъ тѣ произведенія, которыя признавались постыдными. Ибо такимъ путемъ мы узнаемъ, что же именно считалось не постыднымъ и вполнѣ дозволеннымъ. Такого рода указанія мы находимъ въ „Лондонѣ и Парижѣ“, наиболѣе вліятельномъ журналѣ того времени. Постоянный лондонскій корреспондентъ этого журнала сообщаетъ, что въ Лондонѣ продается много непристойныхъ изображеній въ магазинахъ, торгующихъ кар-

рикатурами, и что въ этомъ отношеніи похвальными исключеніями служатъ издательства Аккерманъ, Форесъ и миссисъ Гемфрей. Что же издавали эти три достойныхъ фирмы? Въ этомъ отвѣтѣ кроется разрѣшеніе также и интересующей насъ задачи о дозволенномъ и недозволенномъ въ то время. Эти три фирмы издали въ свое время почти всѣ тѣ произведенія, о которыхъ шла рѣчь выше. Миссисъ Гемфрей была издательницей всѣхъ смѣлыхъ произведеній Джилльрея, а обѣ другія фирмы соперничали другъ съ другомъ въ изданіи произведеній Роландсона!

* * *

Мы еще не закончили своего обзора англійской каррикатуры того времени. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что въ эпоху, въ которую настолько сильно пульсировала чувственность, что формулируемые ею законы общественной нравственности считали безусловно дозволенными и естественными всѣ вышеописанные произведенія, что въ эту эпоху чувственность вращалась не только въ отведенныхъ ей границахъ: она съ естественной необходимостью должна была переступать черезъ нихъ. И тѣмъ болѣе, что нужно было сдѣлать всего нѣсколько шаговъ, чтобы достигнуть непосредственнаго и откровеннаго изображенія полового акта. И дѣйствительно границы эти постоянно переступались. Понятно, что такія произведенія появлялись не оффиціально публично, т. е. безъ точнаго обозначенія имени автора и издателя. Но торговля ими была тайной полишинеля, и правосудіе закрывало на нее не только одинъ глазъ, но и оба.

Мы ограничимся указаніемъ всего лишь двухъ именъ, которыя дѣйствительно дали нѣчто художественное въ этой области, Это, во-первыхъ, само собой разумѣется, Роландсонъ и, во-вторыхъ, Морлендъ, имя котораго нами еще не упоминалось ни разу.

Роландсонъ далъ сотни каррикатуръ такого рода, и нужно отдать справедливость, что здѣсь сила его творчества и его фантазія достигаютъ своего апогея. Многіе изъ этихъ каррикатуръ были акварелями-униками, но большинство же из-

давалось въ формѣ гравюръ. Недавно въ Австріи вышло собраніе около пятидесяти этихъ произведеній Роландсона. Всѣ они свидѣтельствуютъ какъ о большомъ талантѣ, такъ и о творческой, поистинѣ неистощимой фантазіи Роландсона. Именно на основаніи этихъ произведеній и можно сказать про Роландсона, что онъ создалъ рядъ движеній, по своей поразительной простотѣ, правдивости и жизненности совершенно не превзойденныхъ до сихъ поръ. То же нужно сказать и относительно содержанія. Здѣсь представлено все: и совращеніе, и адюльтеръ, и месть застигнутаго любовника, и любовныя игры,—здѣсь передъ нами и комическій и трагическій элементы. Кажется, будто дьяволъ срываетъ крыши съ домовъ, разрушаетъ стѣны и зритель становится свидѣтелемъ самыхъ интимныхъ сторонъ жизни. Въ то время какъ въ одной комнатѣ старый педантичный ученый предается научнымъ спекуляціямъ и ищетъ неземного рая, въ комнатѣ рядомъ его супруга, которой онъ пренебрегаетъ ради своихъ спекуляцій, раскрываетъ передъ его пріятелемъ рай земной. На другой гравюрѣ жена, разувѣрившись въ способностяхъ мужа, утѣшается на сторонѣ. Таково содержаніе почти всѣхъ этихъ произведеній Роландсона. Нѣкоторыя, правда, немногіе соприкасаются уже съ областью разгоряченной фантазіи. Они изображаютъ извращенія и оргіи, которыя зачастую не имѣютъ ничего общаго съ дѣйствительностью, но которыя тѣмъ не менѣе воплощаютъ всю ту смѣлость эротическаго чувствованія, которая столь характерна для поколѣнія того времени.

Въ этомъ и заключается главное значеніе всѣхъ этихъ произведеній. Каждое въ отдѣльности и всѣ вмѣстѣ въ общей своей совокупности они представляютъ собою одинъ сплошной пламенный и восторженный гимнъ сладострастію, чувственному наслажденію,—въ огромномъ большинствѣ случаевъ здоровому и сильному, и въ этомъ ихъ единственное оправданіе.

И, во-вторыхъ, Морлендъ. Какой Морлендъ? Да тотъ самый извѣстный Морлендъ, пѣвецъ сельскихъ радостей, нѣжныхъ матерей, сельской простоты,—словомъ, англійскій романтикъ 18 вѣка. Изобразитель цѣломудреннаго счастья, извѣстныя и столь цѣнимыя коллекціонерами картины кото-

раго производятъ впечатлѣніе, будто люди какъ ангелы спускаются съ неба, а вовсе не зарождаются въ чувственныхъ объятіяхъ,—этотъ самый Морлендъ становится наравнѣ съ смѣлымъ, презирающимъ всѣ преграды эротикомъ Роландсономъ—и даже заходитъ дальше него. По количеству своихъ эротическихъ произведеній онъ, правда, уступаетъ ему, но зато, несомнѣнно, превосходитъ по утонченности.

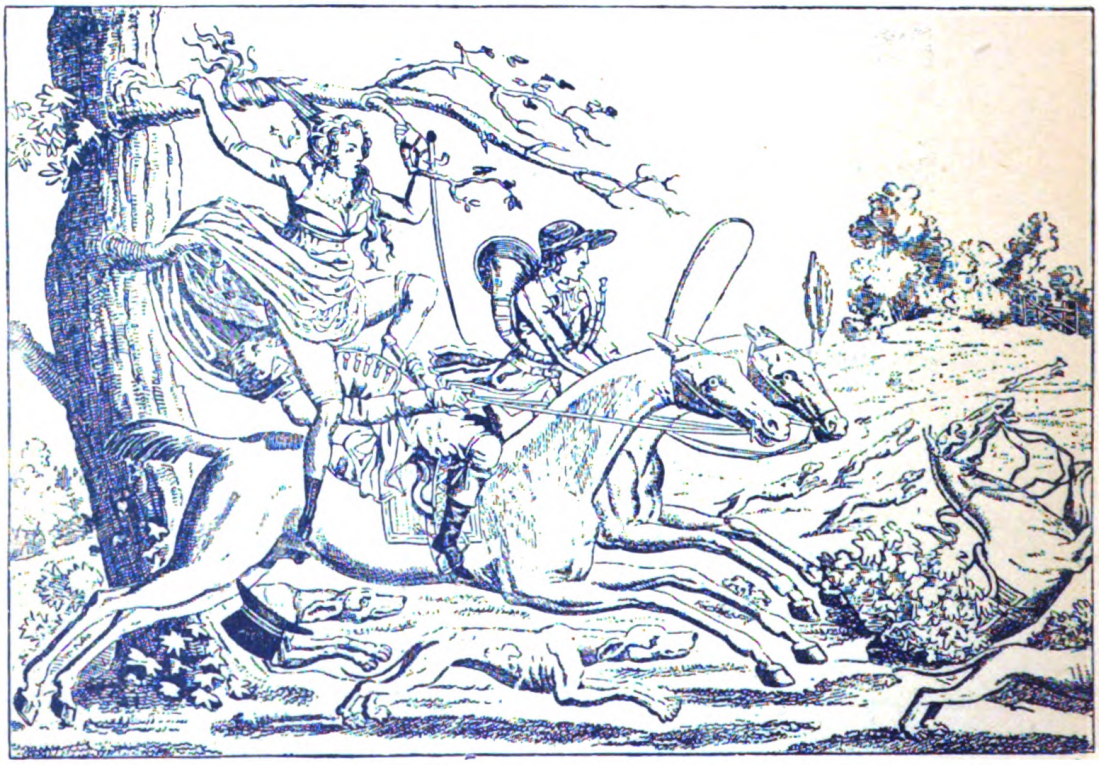
Мы уже не разъ говорили о чувственности дочерей Альбіона 18 столѣтія. Морлендъ является живописущимъ комментаторомъ этого положенія. Это служитъ темой почти всѣхъ его эротическихъ произведеній, дошедшихъ до насъ. Но этимъ не ограничивается творчество Морленда въ этой области. Его эротической спеціальностью было иллюстрированіе эротическихъ романовъ. Особенной извѣстностью пользуются его иллюстраціи къ „Исповѣди" Руссо.

Не слѣдуетъ думать, что эти произведенія созданы подъ вліяніемъ минутнаго преходящаго каприза, который заставлялъ иногда устремляться на эротическій путь многихъ самыхъ серьезныхъ художниковъ. Безусловно нѣтъ. Въ такія минуты художникъ можетъ дѣлать бѣглые наброски, какъ, напримѣръ, дѣлалъ ихъ сотнями въ кафе Тулузъ-Лотрекъ, но онъ не создаетъ законченныхъ художественныхъ произведеній. Эротическія же созданія Морленда суть всѣ безъ исключенія технически законченныя произведенія искусства. Съ тою же тщательностью, съ тою же детализаціей, съ тѣмъ же терпѣніемъ и стараніемъ, какими отличаются его идиллическія картины, вырисовываетъ онъ и свои эротическія произведенія. Поэтому-то они вполнѣ справедливо и принадлежатъ къ числу наиболѣе законченныхъ въ техническомъ отношеніи произведеній эротическаго искусства. Кромѣ того они созданы вовсе не для частнаго пользованія какого-нибудь опредѣленнаго лица,—они были предназначены для продажи. Правда, они были выпущены безъ обозначенія имени художника, но всякій знатокъ съ перваго же взгляда скажетъ, чьей рукой они нарисованы. Главной задачей Морленда было произвести возможно болѣе эротическое впечатлѣніе на зрителя. Это чрезвычайно любопытный и важный фактъ, такъ какъ онъ разъясняетъ намъ характеръ Морленда и косвенно даютъ ключъ къ оцѣнкѣ его серьезныхъ

Эротическая каррикатура.

Каррикатура Джилльрея.

Каррикатура на англ. королеву Каролину.



Неудобства охоты. (Эротическая каррикаурта.)

произведеній. Это служитъ новымъ и существеннымъ доказательствомъ того, что непристойная эротика имѣетъ главныхъ своихъ представителей не среди тѣхъ художниковъ, которые имѣютъ смѣлость открыто передъ всѣмъ міромъ провозгласить вѣчное право чувственности и восторженно берутъ въ руки ея горделивое знамя, а, наоборотъ, среди тѣхъ, которые оффиціально поклоняются добродѣтели, цѣломудрію, чистотѣ и нравственности.

Эпоха великой французской революціи и первой французской имперіи.

(1789—1820).

Что въ эротическомъ потокѣ грязи, который катился по всему руслу стараго феодальнаго общества, не была задушена вся здоровая жизнь, а, наоборотъ, могли зародиться силы, равныхъ которымъ не знаетъ новѣйшая исторія, представляется на первый взглядъ очень страннымъ и удивительнымъ и прежде всего колеблетъ непогрѣшимость традиціонной истины, будто чувственная разнузданность всегда неминуемо ведетъ націю къ гибели. Это тѣмъ болѣе странно, что цѣлый рядъ сильнѣйшихъ эротиковъ стараго режима принималъ ближайшее и дѣятельнѣйшее участіе въ рѣшительной борьбѣ французской революціи: тутъ достаточно назвать хотя бы имена Мирабо и Дантона. Но явленіе это представляется непонятнымъ лишь на первый взглядъ, оно цѣликомъ объясняется экономическими предпосылками великой французской революціи. Нравственная гнилость, характеризующая конецъ стараго режима, вовсе не была, какъ ошибочно полагаютъ многіе, основной причиной того, что французское феодальное государство должно было уступить свое господство буржуазіи. Напротивъ того, исторической необходимостью было то, что матеріальныя средства, которыя пришлось платить новой буржуазной эпохѣ въ видѣ дани феодализму до тѣхъ поръ, пока у нея еще не было силъ присвоить себѣ государственную власть, что эти средства не только не придали феодализму новыхъ жизненныхъ силъ, но, наоборотъ, стали для него причиной моральной

гибели, которая надвигалась вмѣстѣ съ грозившимъ политическимъ банкротствомъ.

Лишь до тѣхъ поръ, покуда мы не уяснили себѣ это положеніе вещей, насъ можетъ удивлять тотъ фактъ, что эпоха безмѣрной испорченности и развращенности смѣнилась неожиданно стихійнымъ развитіемъ политическихъ и соціальныхъ силъ. Принявъ же во вниманіе вышеохарактеризованную внутреннюю взаимозависимость, мы придемъ въ концѣ концовъ даже къ тому заключенію, что разнузданная эротика, господствовавшая въ періодъ до начала французской революціи, способствовала проявленію тѣхъ исполинскихъ силъ, которыя сопутствовали воцаренію буржуазнаго общества и которыя тѣмъ самымъ были свойственны и ему самому. Если эти силы въ политическомъ отношеніи вырвались на волю только благодаря революціи, то на самомъ дѣлѣ онѣ еще задолго до того преисполняли собой весь общественный организмъ. Ибо только люди съ полнымъ отсутствіемъ историческаго мышленія могутъ думать, что французская революція дѣйствительно началась 14 іюля 1789 года. Она началась за полстолѣтіе до этого момента, и въ теченіе всѣхъ этихъ лѣтъ росло и подготовлялось то титаническое, что въ 1789 году стало конкретной политической дѣйствительностью. Это подготовленіе не является, однако, абстрактнымъ понятіемъ, отдѣлимымъ отъ человѣка. Силы, зарожденныя подготовлявшимся новымъ общественнымъ строемъ, естественно должны были превратить поколѣніе, которое должно было стать ихъ носителями, въ сильныя, чувственныя натуры, такъ сказать, въ исключительныхъ людей чувственной потенціи.

Изъ этого обстоятельства слѣдуетъ, однако, въ то же время, что эротическое напряженіе совершенно не ослабѣло во время революціи, а продолжало быть налицо въ полной мѣрѣ и распространилось даже на широкіе слои населенія. Для насъ существенно важно здѣсь то, что ея сатирическое отраженіе продолжало пребывать на прежнемъ уровнѣ, хотя и было проникнуто совершенно иными тенденціями, чѣмъ до сихъ поръ.

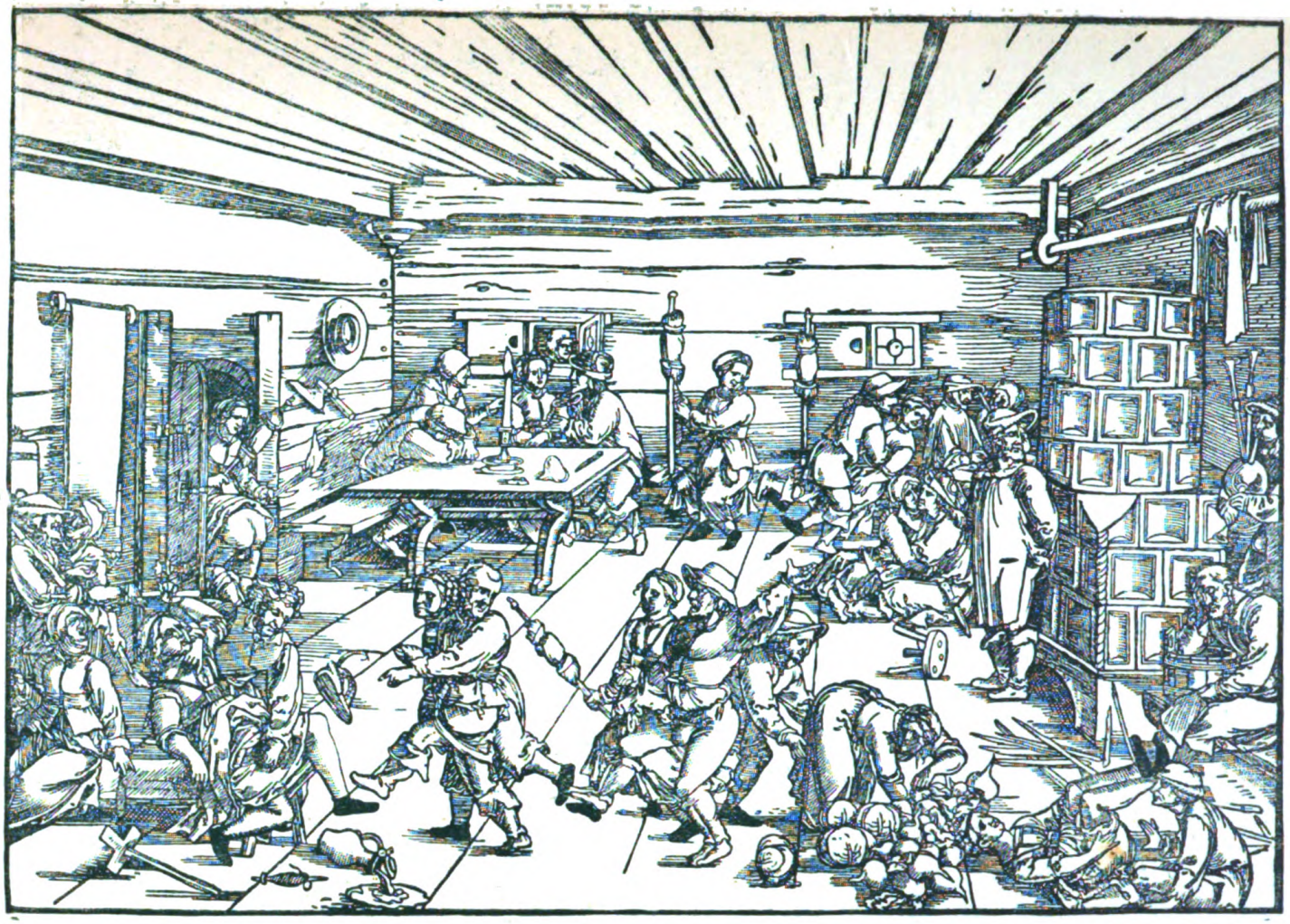
* * *

Когда эпоха съ новыми силами принялась вновь за наслажденіе жизнью, тогда первымъ дѣломъ разбилось Рококо, разбилось, какъ его нѣжная и хрупкая фарфоровая фигурка, попавшая случайно въ неловкія руки. Кипучее, вулканическое содержаніе жизни было несовмѣстимо больше съ нѣжною граціей и ароматной гармоніей Рококо. Жесткая, холодная сталь должна была занять мѣсто нѣжнаго, хрупкаго фарфора.

Этимъ желѣзнымъ духомъ, изъ котораго были изгнаны послѣдніе слѣды граціи и въ которомъ не было и слѣда состраданія, были проникнуты прежде всего тѣ извѣстные памфлеты, которые направлялись противъ дворянства, высшаго духовенства и королевской власти. Первый потокъ памфлетовъ хлынулъ послѣ процесса объ ожерельѣ, который былъ, въ сущности, процессомъ королевы и который фактически лишилъ ее послѣдней тѣни симпатіи со стороны массъ. Объ этомъ свидѣтельствуютъ безчисленные памфлеты, вызванные этимъ процессомъ, — каждый этапъ его порождалъ все новые и новые,—и тѣ шумныя уличныя сцены, которыми сопровождался всякій разъ ихъ выпускъ. Не рѣдко на улицахъ возникали побоища изъ-за того, что каждый хотѣлъ поскорѣе прочесть новый памфлетъ. На перекресткахъ улицъ памфлеты читались вслухъ передъ многочисленной толпой. Наиболѣе громко выкрикивались названія этихъ памфлетовъ вблизи дворца и даже непосредственно подъ окнами королевы. Это относится, разумѣется, не только къ тѣмъ изъ нихъ, которые касались пресловутаго процесса, но и вообще ко всѣмъ. А памфлеты появлялись по всякому мельчайшему поводу. Большинство ихъ дышало злобой и было полно тяжкихъ обвиненій, зачастую клеветническаго характера. Но это было все еще неизбѣжнымъ откликомъ рабства. Языкъ даже въ самыхъ скромныхъ изъ нихъ не отличался сдержанностью. Памфлеты не щадили никого,— ни короля, ни королевы, ни первыхъ чиновъ Франціи...

Основной тонъ всѣхъ этихъ памфлетовъ противъ двора,— не слѣдуетъ забывать, что они появлялись за десять лѣтъ до начала революціи, — всегда эротическій. Чѣмъ больше

Рубенсъ. Поясной портретъ Елены Фурманъ, второй жены художника.
(17 вѣкъ. Имп. Карт. Гал. Вѣна.)



Бегамъ. Прядильня. Сатарическая гравюра. (Оригиналъ въ Герм. Музеѣ въ Нюрнбергѣ).

приближалась революція, тѣмъ больше становилось число этихъ памфлетовъ и тѣмъ откровеннѣе и циничнѣе становился ихъ языкъ. Въ отношеніи откровенности состязались всѣ памфлетисты, такъ какъ, если памфлетъ нравился публикѣ, то авторъ его могъ нажить цѣлое состояніе. Въ концѣ концовъ, когда началась революція, всѣ границы дозволеннаго были стерты. Достаточно познакомиться хотя бы съ названіями нѣкоторыхъ изъ этихъ памфлетовъ: „Французская Мессалина или ночи герцогини де-Полиньякъ", „Любовное бѣшенство Маріи-Антуанетты, жены Людовика XVI", „Частная жизнь и безнравственность Маріи-Антуанетты", „Идилліи Тріанона", „Послѣдній вздохъ плачущей дѣвки" и т. п. Изъ различныхъ памфлетовъ, направленныхъ противъ Маріи-Антуанетты, наибольшей популярностью пользовалось собраніе стихотвореній и эпиграммъ „Etrennes aux fouteurs ou calendrier des trois sexes". Это собраніе было переиздано нѣсколько разъ въ теченіе самаго короткаго времени. Намъ извѣстны три изданія: 1790, 1792 и 1793 г.

Для поднятія интереса къ своимъ произведеніямъ и ихъ сбыта памфлетисты стали вскорѣ снабжать свои брошюрки иллюстраціями. Конечно, иллюстраціи эти носили преимущественно эротическій характеръ,—таковы были и иллюстраціи къ тексту, и украшенія, и заставки.

По отношенію къ аристократіи и къ духовенству памфлетная литература не отличалась, конечно, большею скромностью, чѣмъ ко двору. Помимо этихъ памфлетовъ, направленныхъ противъ опредѣленныхъ группъ и сословій, появлялось въ то время множество чисто эротическихъ, которые были посвящены воспѣванію на всѣ лады тысячей утѣхъ сладострастія. Тутъ, естественно, господствовалъ уже стиль гротеска и безудержнаго преувеличенія.

То, что всѣ эти памфлеты печатались не въ королевскихъ привиллегированныхъ типографіяхъ, а въ большинствѣ случаевъ въ тайныхъ, очевидно. Это подтверждается частымъ отсутствіемъ на нихъ указанія мѣста изданія или же указаніемъ какого нибудь иностраннаго города—Рима или Амстердама,—или просто вымышленнаго, какъ, напримѣръ, Содома. Далѣе, на всѣхъ нихъ была надпись: „продаются у всѣхъ торговцевъ новостями". То, что всѣ памфлеты про-

давались совершенно открыто, подтверждается сообщеніями многихъ современниковъ. Изъ этого явствуетъ съ очевидностью не только своеобразіе общаго моральнаго состоянія, но и полное безсиліе монархіи уже въ то время, когда она оффиціально была облегчена еще властью. Она должна была равнодушно смотрѣть, какъ ее осмѣиваютъ самымъ циничнымъ образомъ.

Такимъ же грубымъ и безжалостнымъ духомъ была охвачена вскорѣ и вся каррикатура. Въ самыя беззастѣнчивыя и неумолимыя формы вылилась здѣсь накопившаяся за цѣлыя столѣтія ненависть къ абсолютизму. При такихъ условіяхъ эротическая каррикатура была, конечно, совершенно лишина граціи и пикантности,—того эротическаго стимула, который былъ свойственнен ей при старомъ режимѣ. Она служитъ теперь лишь самой смѣлой и самой необузданной формой нападенія.

Роль эротической каррикатуры въ періодъ великой французской революціи безусловно огромна. Она представляется одной изъ важнѣйшихъ составныхъ частей при реконструкціи общей сатирической картины этой эпохи,—она имѣетъ такое же значеніе, какъ и эротическая каррикатура въ рамкахъ описанной въ предыдущей главѣ англійской каррикатуры 18 вѣка. На этотъ счетъ, однако, мы говорили достаточно подробно въ первой части „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“ и потому просто ограничиваемся ссылкой на эту работу.

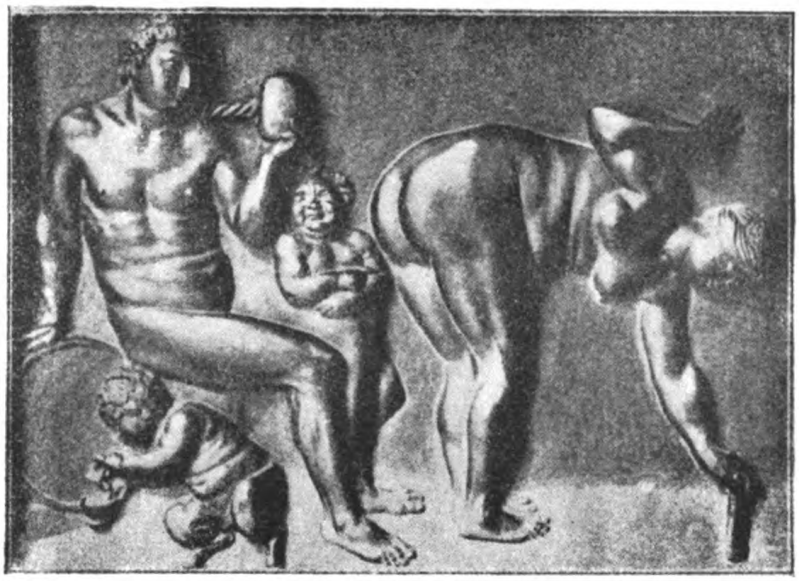
Во главѣ эротическихъ каррикатуръ періода начала французской революціи стоятъ каррикатуры на Марію-Антуанетту и на Людовика XVI. Однако, всѣ онѣ представляются въ настоящее время чрезвычайной рѣдкостью. Это объясняется разнаго рода причинами. Какъ извѣстно, всѣ произведенія, такъ или иначе связанныя съ французской революціей, всегда особенно цѣнились коллекціонерами, такъ какъ революція служитъ вообще всегда главной приманкой для всякой страсти коллекціонированія. Наибольшую цѣнность въ этомъ отношеніи имѣли, конечно, тѣ произведенія, которыя были направлены противъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ исторической драмы и которыя изображали ихъ въ такомъ видѣ, въ какомъ едва ли когда-либо это можетъ повториться.

Уже по одной этой причинѣ всѣ эротическія каррикатуры, направленныя противъ двора, попали въ то время въ „сохранныя руки“ и стали величайшей рѣдкостью. Но, съ другой стороны, и число этихъ произведеній было значительно меньше числа каррикатуръ въ другой области. Въ началѣ, можетъ быть, это различіе и не было столь замѣтнымъ, но погоня, которую устраивали послѣ революціи различныя реставраціи на эти произведенія, значительно сократила число ихъ. Всѣ эротическія каррикатуры и памфлеты на королевскую власть, которыя находились впослѣдствіи въ архивахъ, кабинетахъ, актахъ и публичныхъ коллекціяхъ, всѣ они неумолимо уничтожались. Съ тѣмъ возраженіемъ, что такого рода произведенія представляютъ теперь лишь историческую цѣнность, реставрація нисколько не считалась. Они были въ ея глазахъ преступнымъ дѣяніемъ, которое легко можетъ породить таковое же и теперь, и потому она истребляла ихъ всюду, гдѣ только находила. О такой страсти уничтоженія приходится въ настоящее время, конечно, только пожалѣть, но все же въ оправданіе режимамъ Людовика XVIII и Карла X слѣдуетъ замѣтить, что въ настоящее время такого рода истребительная война ведется еще съ большей яростью. Благодаря этому, до насъ не дошло очень много цѣнныхъ произведеній, можетъ быть, именно наиболѣе характерныхъ и типичныхъ. Тѣмъ не менѣе и то, что сохранилось до настоящаго времени, даетъ намъ достаточно полное представленіе о необузданномъ тонѣ, царившемъ въ то время.

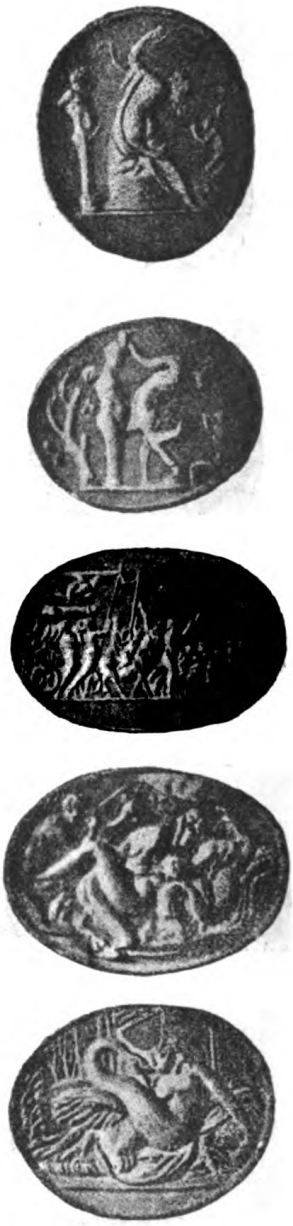
Процессъ объ ожерельѣ положилъ начало потоку каррикатуръ. Всѣ онѣ выражали рѣзко непріязненное отношеніе къ Маріи-Антуанеттѣ; отношеніе это поддерживалось сверхъ того и аристократіей, которая чувствовала себя оскорбленной обвиненіемъ кардинала Рогана. Большинство этого рода гравюръ носитъ крайне циничный характеръ. Эротизмомъ проникнута анонимная гравюра „За чтеніемъ процесса“. Она изображаетъ Марію-Антуанетту въ постели, въ чрезвычайно соблазнительной позѣ, читающую отчетъ о знаменитомъ процессѣ объ ожерельѣ. Къ тому же періоду относятся, по всей вѣроятности, и двѣ каррикатуры „Сельскія развлеченія“ и „Сельскія празднества“, иллюстрирую-

щія, очевидно, вышеупомянутый памфлетъ „Сельская жизнь въ Тріанонѣ“. Онѣ изображаютъ связь Маріи-Антуанетты съ ея шуриномъ графомъ д'Артуа. Людовикъ XVI представленъ въ видѣ рогатой собаченки, изумленно взирающей на откровенныя и бурныя объятія влюбленныхъ. Къ началу революціи относятся еще двѣ каррикатуры: „Моя конституція“ и „Послѣднее благословеніе Неккеру“. Первая изображаетъ генерала Лафайетта на колѣняхъ передъ обнаженной Маріей-Антуанеттой. Эта каррикатура имѣетъ въ виду, вѣроятно, тѣ интриги, которыя затѣялъ Лафайеттъ вмѣстѣ съ королевой противъ графа д'Артуа въ самомъ началѣ революціи. Вторая каррикатура изображаетъ аналогичную ситуацію и направлена противъ мнимаго предложенія Неккера преподнести королевѣ все свое состояніе въ два милліона франковъ для покрытія ея долговъ. Каррикатуристъ предполагаетъ принятіе этого предложенія и показываетъ, какимъ образомъ королева благодаритъ Неккера за подарокъ. Графъ д'Артуа, главный кредиторъ Маріи-Антуанетты, стоитъ тутъ же и даетъ Неккеру свое „послѣднее благословеніе“, такъ какъ, благодаря его благородному поступку, онъ получитъ теперь свои деньги. Обѣ каррикатуры принадлежатъ, несомнѣнно, одному и тому же художнику и носятъ еще слѣды стиля Рококо. На нахожденіе въ Тюильери потайнаго желѣзнаго шкафа, который открылъ предательство Мирабо, направлена еще одна эротическая каррикатура, которую можно было бы назвать: „Договоръ“. Марія-Антуанетта ведетъ переговоры съ могущественнымъ народнымъ трибуномъ и выплачиваетъ ему ту сумму, за которую онъ продался двору. Мирабо даетъ расписку въ полученіи этихъ денегъ—лежа на кровати въ объятіяхъ королевы. Не менѣе цинично-эротическій характеръ носитъ и каррикатура „Подруги“, направленная противъ пресловутой дружбы Маріи-Антуанетты съ герцогиней де-Полиньякъ, извѣстной своей извращенностью; эта каррикатура написана на ту же тему, что и вышеупомянутый памфлетъ: „Французская Мессалина или ночи герцогини де-Полиньякъ“. Извращенный, садистическій характеръ носитъ другая каррикатура: прежній любовникъ королевы, графъ д'Артуа, получилъ отставку, его мѣсто заняла „la liberté“, которая намѣревается совершить

Боклэръ. **Блудный сынъ.** (16 вѣкъ. Брюссельскій музей.)



Флетнеръ. Эротическій барельефъ на деревѣ. (Музей Имп. Фридриха въ Берлинѣ.)



Камеи.

Корреджіо. Юпитеръ и Іо. (16 вѣкъ. Имп. Гал. въ Вѣнѣ.)

Флетнеръ. Повѣсть о блудномъ сынѣ. (Серебряный клинокъ кинжала.)

надъ Маріей-Антуанеттой садистическое насиліе. Болѣе цинично, чѣмъ на этой гравюрѣ, никогда еще не изображалась месть свободы королевской власти.

Австріячка, Марія-Антуанетта, пользовалась наибольшей антипатіей, поэтому-то противъ нея и направлялись наиболѣе ожесточенныя нападки. Нападки на самого Людовика XVI были гораздо болѣе снисходительны. Тѣмъ не менѣе и онъ фигурировалъ въ эротической каррикатурѣ, и при томъ не только пассивно, въ роли рогоносца и комичнаго зрителя своей участи, но и активно. Въ видѣ насильника надъ справедливостью изображаетъ его каррикатура „Гибнущее правосудіе". Людовикъ XVI собирается изнасиловать безпомощную Ѳемиду,—она и такъ еле жива, вѣсы ея сломаны, мечь грозитъ выпасть изъ слабнущихъ рукъ. По всей вѣроятности, эта каррикатура относится къ пристрастной роли короля въ процессѣ объ ожерельѣ. Аналогичную сцену воспроизводитъ каррикатура „Monsieur Veto a foutu le tiers état". Мсье Вето,—такъ называли Людовика XVI, который обладалъ, какъ извѣстно, правомъ вето по отношенію къ постановленіямъ генеральныхъ штатовъ,—пытается совершить насиліе надъ молодой красивой женщиной, которая держитъ въ рукахъ вѣчныя человѣческія права и символизируетъ тѣмъ самымъ третье сословіе; придворная аристократія стоитъ тутъ же въ образѣ старой кокотки и разыгрываетъ роль старой сводницы. Эта гравюра является каррикатурой на попытку Людовика въ союзѣ съ аристократіей лишить третье сословіе всѣхъ его революціонныхъ завоеваній. Чрезвычайно рѣзкій характеръ носитъ каррикатура слѣдующаго содержанія: республика категорически требуетъ отъ Людовика XVI. „Отдай все!", и тотъ послушно отказывается отъ всѣхъ своихъ привиллегій въ пользу побѣдоносной революціи. Еще циничнѣе, пожалуй, изображеніе защиты національнаго собранія отъ нападенія европейской коалиціи. Сюда же относится каррикатура 1792 года „Послѣднія уступки Людовика XVI свободѣ". Коалиція монархической Европы противъ революціонной Франціи дала поводъ къ многочисленнымъ эротическимъ каррикатурамъ.

Эротическія каррикатуры на духовенство и аристократію эпохи революціи не столь рѣдки, да ихъ и появлялось зна-

чительно больше, такъ какъ и аристократія и духовенство въ продолженіе всей революціи играли активную роль въ общественной и политической жизни. По содержанію своему онѣ всѣ весьма сходны между собой,—всѣ онѣ большею частью представляются цинично-сатирическимъ комментаріемъ къ общеизвѣстнымъ исторіямъ о развращенности духовенства и аристократіи. Церковь въ теченіе весьма долгаго времени пользовалась такой ненавистью, что представленіе объ ея служителяхъ было равнозначуще съ развратомъ; иначе, какъ въ связи съ какимъ-нибудь эротическимъ мотивомъ, ихъ вообще не изображали. Намъ извѣстно нѣсколько серій такихъ каррикатуръ, которыя изображали исключительно развращенность монаховъ и галантныхъ аббатовъ. Такъ, напримѣръ, одна серія посвящена всевозможнымъ половымъ излишествамъ и извращеніямъ духовенства. Однако, не всѣ онѣ заходили дакъ далеко. Нерѣдко каррикатура ограничивалась какой-нибудь просто галантно-эротической ноткой, какъ то показываетъ, напримѣръ, каррикатура „Искушеніе святого Антонія". Но такія каррикатуры стали появляться лишь въ періодъ упадка революціонной волны.

Эротическая каррикатура не ограничивалась, какъ, казалось, можно было бы предполагать, одними лишь врагами революціи,—она исходила изъ всѣхъ лагерей и вездѣ носила одинаково циничный и грубый характеръ. Когда народъ своими цинично-эротическими памфлетами и каррикатурами обрушивался на ненавистную австріячку, тогда онъ находилъ себѣ вѣрныхъ союзниковъ и сторонниковъ въ лицѣ дворянства, враждебнаго придворной партіи, въ лицѣ Рогановъ, д'Артуа и др. Съ другой стороны, противники революціи не упускали случая обрушиваться самымъ циничнымъ образомъ на главарей революціи,—духовные зачинщики ея, Руссо, Вольтеръ и др., служили такими же мишенями нападокъ, какъ Дантонъ и его товарищи. Къ третьей категоріи относились тѣ, которые стояли „надъ партіями", иначе говоря, тѣ, для которыхъ каждое революціонное событіе, каждая новая фигура были самыми удобными случая для изліянія циничнаго остроумія. Такова, напримѣръ, каррикатура „Великое бѣгство антиконституціонной арміи", изображающая

пораженіе первой европейской коалиціи, направленной противъ революціонной Франціи. Чѣмъ же были побѣждены австрійцы и пруссаки? Въ первыхъ рядахъ революціонной арміи находятся публичныя женщины изъ Пале-Рояля, извѣстныя танцовщицы и т. п., а передъ такимъ войскомъ неминуемо спасуетъ любой врагъ. Эта каррикатура является, съ одной стороны, осмѣяніемъ европейской реакціонной коалиціи, съ другой же, и оклеветаніемъ революціонной Франціи. Революція, согласно этой каррикатурѣ, вступила въ связь съ подонками общества; здѣсь втаптываются въ грязь и дѣйствительно національныя героини, какъ, напримѣръ, извѣстная де-Мерикуръ, которая тоже изображена въ переднихъ рядахъ арміи наряду съ нимфами Пале-Рояля.

Какъ охотно вообще пользовались въ то время повсюду эротическими мотивами, доказываетъ, между прочимъ, многочисленныя сатирическія произведенія Италіи, Бельгіи и Голландіи. Въ качествѣ примѣра укажемъ гравюру „Роды національнаго конвента". На ней изображено семиголовое чудовище, которое рождаетъ конституцію для Голландіи, батавскую республику, при чемъ роль повивальной бабки исполняетъ при этомъ дьяволъ.

Эротическія каррикатуры издавались въ Парижѣ нерѣдко цѣлыми серіями; намъ извѣстны серіи, состоявшія изъ сорока и пятидесяти отдѣльныхъ каррикатуръ. Какимъ выгоднымъ товаромъ были эти эротическія каррикатуры, явствуетъ изъ того, что онѣ переиздавались во всевозможныхъ форматахъ, т. е. копировались различными художниками; это было вполнѣ возможно, такъ какъ охраны собственности не существовало.

Какъ ни многочисленны были въ эту эпоху непосредственно личныя каррикатуры и какъ ни мало болѣе или менѣе видныхъ представителей революціи избѣгли участи быть мишенью циничнаго остроумія, все же среди эротическихъ каррикатуръ численно преобладали каррикатуры общаго характера, не направленныя противъ какого-нибудь опредѣленнаго лица. При этомъ особой популярностью пользовались всевозможные цинично-эротическіе мотивы. Съ другой стороны, большимъ распространеніемъ пользовались композиціи портретовъ на манеръ знакомаго намъ уже изъ

эпохи Ренессанса портрета епископа Джіовіо. Эти портреты, составленные частью изъ фаллическихъ аттрибутовъ, частью изъ обнаженныхъ тѣлъ и эротическихъ комбинацій назывались обыкновенно „портретами съ натуры". Этимъ мотивомъ пользовались часто и для личной каррикатуры. Такимъ образомъ изображались какъ современники, такъ и историческія лица. Особенной популярностью пользовались такого рода портреты Руссо и Вольтера. Когда начался процессъ объ ожерельѣ, на улицахъ Парижа тотчасъ же появились фаллическіе портреты его главныхъ участниковъ, кардинала Роганъ и графини Ламотъ. Наряду съ ними въ обращеніи находились „портреты съ натуры" и королевы, и короля, а впослѣдствіи и другихъ выдающихся личностей, графа д'Артуа, герцога Орлеанскаго, Дантона, Мирабо и многихъ другихъ. Справедливость требуетъ сказать въ оправданіе изготовителей этихъ портретовъ, что если такія лица, какъ графъ д'Артуа или Мирабо и изображались въ фаллическомъ видѣ, то это было очень близко къ дѣйствительности. Въ связи съ этимъ слѣдуетъ указать вообще на характерную черту этой эпохи, которая подтверждается и произведеніемъ Вивана Денона, о которомъ рѣчь будетъ ниже: эта характерная черта проявляется въ преобладаніи вь эпоху французской революціи фаллическаго элемента. Этимъ эпоха французской революціи существенно отличается отъ стараго режима, смѣлость котораго сводилась къ раскрытію и изображенію интимныхъ прелестей женской красоты. Большую роль играетъ теперь вновь и гротескъ. Съ нашей стороны было бы очень близоруко, если бы мы не замѣтили, что и въ этомъ обнаруживается существенное различіе обѣихъ эпохъ: въ эпоху французской революціи, несмотря на всю ея грязь и на весь хаосъ, снова пробуждаются дремавшія до сихъ поръ могучія силы и незримыми нитями влекутъ ее къ Ренессансу и ко всѣмъ другимъ поворотнымъ пунктамъ исторіи, знаменующимъ собою движеніе впередъ и въ высь.

Непристойность, мотивы отправленія естественныхъ потребностей тоже не были, конечно, забыты. Воспроизведеніе ихъ, конечно, грубо, пошло, цинично и производитъ отталкивающее впечатлѣніе, но при родахъ никогда не слышно

вѣдь благоухающихъ ароматовъ,—особенно, когда все человѣчество чревато новыми великими возможностями. Было бы просто напросто непонятно, если бы всѣ эти памфлеты и каррикатуры, при помощи которыхъ революція говорила съ народомъ, носили благообразный видъ. Этого быть, разумѣется, не могло, и потому-то эпоха французской революціи изобилуетъ и такими произведеніями. Назовемъ хотя бы „Посланіе папы“ и „Свободу“.

Эротическія игрушки стараго режима, передвижныя, свѣтовыя и магическія картинки и пр., стали въ эпоху революціи предметомъ массовой торговли, который продавался на каждомъ шагу. Однако, и здѣсь слѣдуетъ провести различіе между этой эпохой и старымъ режимомъ. По мѣрѣ того, какъ изъ этихъ произведеній исчезала грація Рококо, въ нихъ сталъ преобладать каррикатурный и сатирическій характеръ.

Если эротическія каррикатуры за немногими исключеніями были незначительны въ художественномъ отношеніи, грубы и неэстетичны, то все же въ эротической каррикатурѣ французской революціи не отсутствовала ясно выраженная художественная нота. Такимъ художественнымъ документомъ служитъ, напримѣръ, большая картина „Оргія“, авторъ которой остался неизвѣстнымъ: въ роскошныхъ залахъ прошлаго новое время справляетъ свою разнузданную, бѣшеную оргію. Въ главной группѣ слѣва можно узнать Дантона. Несомнѣнную художественную цѣнность слѣдуетъ признать и за произведеніемъ Вивана Денона„ L'oeuvre Priapique“, появившемся въ 1793 году. Денонъ былъ придворнымъ художникомъ Людовика XVI, республика назначила его главнымъ хранителемъ національныхъ художественныхъ сокровищъ, а Наполеонъ далъ ему впослѣдствіи титулъ генеральнаго инспектора императорскихъ музеевъ и возложилъ на него весьма прибыльную миссію отыскать въ покоренныхъ странахъ тѣ произведенія искусства, которыя было бы желательно перевести въ Парижъ въ Лувръ. На это оффиціальное положеніе Денона при старомъ режимѣ и при республикѣ слѣдуетъ обратить особое вниманіе, такъ какъ оно иллюстрируетъ косвенно тогдашнія воззрѣнія въ сферѣ общественной нравственности. Это оффиціальное положеніе не помѣшало Де-

нону выпустить въ 1793 году открыто подъ своимъ именемъ вышеупомянутое произведеніе. Остальныя его произведенія носятъ не менѣе эротическій характеръ, а такъ какъ намъ извѣстно хронологическое развитіе его творчества, то мы можемъ констатировать съ несомнѣнностью, что чѣмъ дальше подвигалась революція, тѣмъ смѣлѣе становились мотивы Денона. Это служитъ наглядн ымъ показателемъ тѣсной внутренней связи между эротическимъ напряженіемъ эпохи и той общей творческой силой, которая дала возможность буржуазному общественному строю стать на твердую почву въ Европѣ. Эта тѣсная связь становится еще болѣе наглядной, если прослѣдить ее на протяженіи всего развитія эротической каррикатуры великой французской революціи.

* * *

Наполеонъ положилъ конецъ той грязной разнузданности, въ которую въ концѣ концовъ выродилась Директорія. Онъ хотя и не совершенно стеръ съ лица земли, какъ говорятъ его панегиристы, ту развращенную пошлость, которая гордо подняла голову, какъ только историческая роль революціи была сыграна, но по крайней мѣрѣ изгналъ ее съ улицы, съ поверхности жизни. Произведенія де-Сада подверглись вновь запрещенію, а ихъ авторъ былъ заключенъ хотя и не въ тюрьму, но—что вполнѣ равносильно—въ домъ умалишенныхъ. Наполеонъ совершилъ эту чистку Авгіевыхъ конюшенъ въ собственныхъ интересахъ, такъ какъ она была основной предпосылкой его господства. Но добродѣтель французамъ онъ, правда, не привилъ, и Парижъ при немъ не сталъ раемъ. То, что полицейская общественная нравственность первой Имперіи считала вполнѣ дозволеннымъ и допустимымъ, показываютъ эротическія гравюры: „Превратности охоты“, „Старая кокетка“, „Вкусная конфетка“, „Продавщица апельсиновъ“, „Сильный вѣтеръ“ и др. Нельзя сказать, чтобы всѣ эти произведенія отличались полной невинностью, такъ какъ только крайне наивный человѣкъ можетъ не понять ихъ циничнаго скрытаго смысла. Но тѣмъ не менѣе все это несравненно скромнѣе того, что появлялось въ свѣтъ при Директоріи.

Каррикатуры на Наполеона, на его жену Жозефину и на его генераловъ носятъ тоже зачастую эротическій характеръ и изображаютъ эротическіе мотивы. Если вѣсть о какой-нибудь выходкѣ Наполеона проникала въ массы, то сатирическое остроуміе не успокаивалось до тѣхъ поръ, пока не изображало въ каррикатурной формѣ то, о чемъ гласила уличная молва. Примѣромъ въ данномъ случаѣ можетъ служить одно изъ событій 1910 года. Наполеонъ имѣлъ въ то время интимную связь съ артисткой Жоржъ. Во время одного любовнаго свиданія въ Тюильери Наполеонъ упалъ неожиданно въ обморокъ. Страшно напуганная подруга Наполеона дернула за сонетку, совершенно позабывъ о томъ, въ какомъ туалетѣ и она и императоръ. Черезъ мгновеніе въ дверяхъ показалась императрица. Эту ситуацію въ точности воспроизвело сатирическое остроуміе. Такихъ и аналогичныхъ каррикатуръ до насъ дошло множество. Нѣкоторыя изъ нихъ изображаютъ, какъ проводила часы своего одиночества Жозефина во время дальнихъ походовъ своего супруга. Всѣ члены семьи Бонапартъ, какъ мужчины, такъ и женщины, давали богатѣйшій матеріалъ скандальной хроникѣ и сатира тотчасъ же подхватывала наиболѣе остроумные сюжеты. То же самое нужно сказать и относительно совѣтниковъ и генераловъ Наполеона, относительно нерѣдкаго обмѣна женами между ними, относительно галантныхъ похожденій ихъ въ завоеванныхъ странахъ и т. п. Мы имѣемъ каррикатуры, направленныя противъ связи канцлера Камбасера съ мадамъ Гизо, противъ „дипломатической дѣятельности“ Таллейрана въ альковахъ хорошенькихъ женщинъ, противъ „каваллерійскихъ аттакъ“ Мюрата и пр. Само собой разумѣется, каррикатуры эти появлялись совершенно анонимно и тайно распространялись. Наполеонъ, который потребовалъ даже отъ англійскаго правительства наказанія агитировавшихъ противъ него англійскихъ каррикатуристовъ, навѣрное, не поцеремонился бы съ отечественными комментаторами интимной жизни его и его семьи. До 1814 года сатирическое остроуміе не рѣшалось выступать противъ него открыто. Но положеніе измѣнилось тотчасъ же, какъ только онъ былъ низведенъ съ пьедестала. Къ этому періоду относится иллюстрація игры словъ „Serment de Ney“. Эта кар-

рикатура имѣетъ въ виду присягу Нея, „храбрѣйшаго изъ храбрыхъ“, присягу, которую онъ принесъ Наполеону, возвратившемуся съ Эльбы.

Грація и изящество не вернулись въ каррикатуры. Не вернулись потому, что желѣзная, бряцающая оружіемъ Франція первой Имперіи была столь же враждебно настроена по отношенію къ граціи и изяществу, какъ и революція. Тѣмъ не менѣе эротическая каррикатура содержитъ въ себѣ все же нюансы, которыя дѣлаютъ ее вновь средствомъ возбужденія чувственности. Эти нюансы стали усиливаться, а сатирически-агрессивный элементъ сталъ падать по мѣрѣ того, какъ вся общественная жизнь вошла въ періодъ упадка, вызваннаго утомленіемъ ужасами революціи и желѣзнымъ режимомъ первой Имперіи.

* * *

Германія.

Несмотря на то, что революція въ Германіи происходила только въ заоблачныхъ высяхъ философіи и поэзіи, она принесла все же плоды, которые въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ могутъ быть поставлены наравнѣ съ плодами французской революціи. Классическимъ свидѣтельствомъ грубоциничнаго языка того времени служатъ литературныя распри. Какой грубый тонъ господствовалъ въ литературной полемикѣ періода бури и натиска, это наглядно доказываетъ чрезвычайно рѣдкій и потому высоко цѣнимый коллекціонерами памфлетъ „Докторъ Бардтъ съ желѣзнымъ лбомъ“, написанный въ 1870 году. Этотъ памфлетъ направленъ, главнымъ образомъ, противъ главарей германскаго просвѣщенія въ 18 вѣкѣ, противъ Карла Фридриха Бардта, противъ комментатора Гогарта Лихтенберга, противъ эпиграммиста Кестнера, книгопродавца Николаи и др. Памфлетъ написанъ въ формѣ пьесы; мѣстомъ дѣйствія служатъ виноградники Бардта возлѣ Галле, гдѣ велъ свое хозяйство Бардтъ, скрываясь отъ разнаго рода преслѣдованіи. Помѣстье Бардта изображено въ видѣ публичнаго дома. Языкъ этого пам-

Помпейскій бронзовый свѣтильникъ.

Пенчъ. **Іосифъ и жена Потифора.** (1564.)

Бегамъ. **Влюбленная парочка за заборомъ.** (Гравюра 16 вѣка.)

Каррачи. **Сусанна и два старца.** (Гравюра 16 вѣка.)

Фавны и нимфы. (Анонимная итальянская гравюра 16 вѣка.)

флета не поддается описанію. Это рекордъ цинизма и грязи Такова была германская литературная полемика въ концѣ 18 вѣка. Чрезвычайно интересно, кто былъ авторомъ этого непристойнаго памфлета. Авторомъ былъ не кто иной, какъ Коцебу.

Этотъ памфлетъ интересенъ еще и съ другой стороны. Онъ наглядно показываетъ, изъ какой грязи приходилось подымать германскую націю. Разумѣется, нечего скрывать, что и германскіе классики не останавливались ни передъ какимъ грубымъ цинизмомъ, когда надо было парировать чей-нибудь мѣткій ударъ. Въ 1775 году Николаи выпустилъ грубую пародію на гетевскаго Вертера, назвавъ ее „Радости юнаго Вертера". Гете не замедлилъ отвѣтить ему эпиграммой самаго грязнаго и циничнаго свойства. Эта эпиграмма оправдывается, конечно, тѣмъ обстоятельствомъ, что пародія Николаи была далека отъ всякой вполнѣ понятной попытки разсѣять тяжелое настроеніе, навѣянное гетевскимъ Вертеромъ, легкимъ, остроумнымъ смѣхомъ.

Какъ часто германскіе классики устремлялись въ дебри эротики, на этотъ счетъ мы имѣемъ множество доказательствъ. Вспомнимъ хотя бы о Гете, о его запрещенныхъ четырехъ римскихъ элегіяхъ. Дань эротикѣ платилъ не только юный Гете, но и дряхлѣющій. Въ шестьдесятъ лѣтъ Гете написалъ свой извѣстный эротическій „Дневникъ". Этотъ шедевръ гетевскаго искусства, постоянно замалчиваемый его комментаторами, содержитъ геніальныя по красотѣ вольности. Темой „Дневника" служитъ любовное приключеніе автора въ одной сельской гостинницѣ. Изъ другихъ германскихъ классиковъ, пробовавшихъ свои силы на этомъ поприщѣ, назовемъ хотя бы Виланда и Бюргера. Филистерское безсиліе не хочетъ знать этихъ произведеній, но въ глазахъ нормальнаго человѣка всѣ они освѣщаются неистощимымъ даромъ божественнаго остроумія, преодолѣвшимъ все низменное и пошлое.

Иногда, правда, остроуміе представителей періода бури и натиска переходило въ фаллическій гротескъ, которому не должно быть мѣста въ искусствѣ. Сюда осносятся, напримѣръ, „Фантазіи, представленныя въ трехъ пріапическихъ одахъ и сочиненныя на состязаніи Б., Ф. и Шт.

Первую премію получилъ послѣдній". Авторами, скрывшимися подъ иниціалами, были не кто иное, какъ Бюргеръ, Фоссъ и Штолльбергъ,—тотъ самый благочестивый Штолльбергъ, который впослѣдствіи обратился въ лоно всеспасающей церкви! Именно онъ-то и достигъ вершины фаллической непристойности, такъ какъ ему изъ трехъ авторовъ была присуждена первая премія. Когда добродѣтельный филистеръ читаетъ такія уродливыя созданія фаллической фантазіи, тогда, правда, неудивительно, что онъ въ негодованіи складываетъ руки на своемъ нравственномъ брюхѣ и вопитъ о развращенности молодого поколѣнія. Хотя, въ сущности, особаго права на это негодованіе онъ не имѣетъ. Въ широкихъ кругахъ буржуазнаго общества царило въ то время все еще интеллектуальное убожество и полнѣйшій политическій индифферентизмъ. Литературными плодами этого стоячаго болота служили безчисленные порнографическіе романы, пользовавшіеся въ Германіи широкимъ распространеніемъ. Правда, съ 1788 года вся печать въ Пруссіи была подчинена строгой цензурѣ, но цензура существовала больше на бумагѣ, да и торговля этого рода литературой была слишкомъ выгодной, чтобы нельзя было изобрѣсти средствъ и путей для избѣжанія цензуры. Еще характернѣе для филистера того времени были разговоры, которые велись въ трактирахъ за нескончаемыми кружками пива. Такова духовная пища, которой питался этотъ филистеръ. Правда, эта духовная пища, переходившая изъ устъ въ уста, нигдѣ не была напечатана, она не существуетъ въ формѣ литературнаго памятника, и лишь недавно, благодаря трудамъ вѣнскаго фольклориста Крауса, этотъ цѣннѣйшій для исторіи нравовъ матеріалъ сталъ достояніемъ науки. И поистинѣ нужно признаться: глубочайшія пропасти и низины раскрываются передъ нами тамъ, гдѣ царили, повидимому, филистерское цѣломудріе, чистота и невинность. Все это въ полной мѣрѣ приложимо къ филистерамъ и прошлаго, и настоящаго, и будущаго.

Если мы станемъ искать отраженія всего этого въ каррикатурѣ, то придемъ къ довольно одностороннимъ заключеніямъ. Въ нашемъ распоряженіи имѣется, правда, множество эротическихъ и непристойныхъ каррикатуръ, которыя

соотвѣтствуютъ той степени безвкусія, какая характеризуется вышеупомянутымъ произведеніемъ Коцебу, но если мы стали бы искать каррикатурныхъ произведеній, въ которыхъ проявлялась та же творческая сила, что въ названныхъ произведеніяхъ Гете и другихъ классиковъ, то всѣ наши поиски были бы тщетными. Иными словами: мы, навѣрное, не нашли бы ни одной каррикатуры, которая заслуживала бы серьезнаго вниманія и имѣла бы не только интересъ современности.

Эротическихъ каррикатуръ, имѣющихъ этотъ интересъ современности и въ этихъ рамкахъ дѣйствительно зачастую интересныхъ, имѣется великое множество. Наиболѣе важными мы считаемъ тѣ изъ нихъ, которыя касаются отношеній Фридриха Вильгельма II и графини Лихтенау. Эта грязная связь, пошлый апоѳеозъ которой ознаменовался побѣдой надъ величайшимъ геніемъ мышленія, котораго только знала Германія, надъ Кантомъ, вызвала цѣлый рядъ каррикатуръ, которыя всѣ носятъ болѣе или менѣе ясно выраженный эротическій и непристойный характеръ. Нравственной тенденціи за всѣми этими каррикатурами отрицать, конечно, нельзя,—однако, и сатирическая и художественная цѣнность ихъ весьма посредственны. Это ясно показываетъ, что предпосылкой здоровой, сильной, жизненной каррикатуры служитъ наличность сильной, развитой буржуазіи. Хотя каррикатура въ Германіи и вышла тоже на улицу, но такъ какъ тамъ не было еще сознательной, развитой буржуазіи, то свѣжій, весенній духъ, который поднялся въ заоблачныя выси поэзіи и философіи и который истинными шедеврами искусства засвидѣтельствовалъ тамъ свою творческую силу, оставался внизу, на пошлой землѣ молчаливымъ и бездѣятельнымъ. Здѣсь навстрѣчу ему не вздымались ничьи алчущія руки. Германскій народъ въ массѣ своей не понималъ еще, что то, что совершалось въ этихъ заоблачныхъ высяхъ, такъ близко касалось его,—его запросовъ и интересовъ.

Домартовскій періодъ и 1848 годъ.

Франція и Германія.

Наиболѣе нагляднымъ и наиболѣе доступнымъ контролю примѣромъ неразрывной внутренней связи между экономическимъ, политическимъ и всеобщимъ эротическимъ напряженіемъ народа служитъ 1830 годъ во Франціи и вызванное имъ политическое и художественное движеніе. Вся сила этого движенія становится понятной, впрочемъ, лишь тогда, когда уясняешь себѣ, что 1830 годъ означаетъ для Франціи не больше и не меньше, какъ продолженіе великой революціи. Этотъ годъ былъ для Франціи завершеніемъ 1789 года. Буржуазія, наконецъ-то, оффиціально и окончательно присвоила себѣ политическую власть и стала во главѣ государства.

Утомленіе, которое, вполнѣ естественно, наступило во Франціи послѣ великой революціи и продолжительной желѣзной эпохи Наполеона и которое, столь же естественно, выразилось въ потребности отдыха для всей націи, дало возможность легитимизму осуществить реставрацію,—правда, лишь мнимую и временную. Эта реставрація такъ или иначе не могла просуществовать ни однимъ днемъ дольше того срока, который необходимъ былъ буржуазіи для отдыха и для того чтобы окончательно выполнить ту историческую миссію, часъ которой пробилъ въ 1789 году. Въ 1830 году не только кончился періодъ отдыха, но въ массахъ скопилось вновь достаточно силъ для того, чтобы однимъ ударомъ разрушить съ такимъ трудомъ возстановленный легитимизмъ, разрушить въ непродолжительной, трехдневной

уличной борьбѣ и при томъ разрушить вполнѣ и окончательно.

Въ самомъ началѣ реставраціи легитимизма, въ 1814 году, былъ изданъ законъ о печати, имѣвшій въ виду при неукоснительномъ его примѣненіи наложить на всю прессу узду. Этотъ законъ былъ еще болѣе усиленъ вторымъ закономъ 26 мая 1819 года. Для насъ особенно важно то, что этотъ второй законъ былъ направленъ на борьбу съ открытой торговлей эротическими произведеніями. При добродушномъ Père de Gent, подагрикѣ Людовикѣ XVIII, въ этомъ отношеніи не проявлялось особенной строгости, при его пріемникѣ Карлѣ X дѣло существенно измѣнилось. Карлъ X воплотилъ своей персоной, какъ извѣстно, ту старую истину, что старѣющій чортъ всегда становится добродѣтельнымъ и благочестивымъ и что эта добродѣтель возрастаетъ непрерывно по мѣрѣ того, какъ выдыхается прежняя смѣлость и прежняя развращенность. Именно поэтому-то трудно представить себѣ болѣе добродѣтельнаго человѣка, чѣмъ старый Карлъ X. Послѣднее показать очень нетрудно; при этомъ мы придемъ къ весьма интереснымъ выводамъ. Впослѣдствіи, при буржуазной монархіи, былъ выпущенъ въ свѣтъ каталогъ запрещенныхъ изданій, въ которомъ перечислялись всѣ конфискаціи, имѣвшія мѣсто со дня изданія закона 26 мая 1819 года. Въ этомъ перечнѣ полицейскихъ прегрѣшеній можно безъ труда констатировать, насколько ревностно власти занимались при Карлѣ X полицейскимъ внѣдреніемъ общественной нравственности. Однако, при внимательномъ разсмотрѣніи этого каталога мы наталкиваемся на слѣдующее пикантное открытіе: полицейскому запрещенію подвергались особенно часто тѣ произведенія, которыя нѣкогда при старомъ режимѣ выпускались спеціально для тѣхъ круговъ, въ которыхъ царилъ графъ д'Артуа, какъ наиболѣе яркій образецъ крайней распущенности. Законъ этотъ направлялся, конечно, также и противъ эротической каррикатуры, но всегда безъ особаго успѣха. Порнографія, несмотря на всѣ оффиціальныя преслѣдованія, продолжала служить однимъ изъ самыхъ ходкихъ предметовъ торговли. Одно, правда, не подлежитъ никакому сомнѣнію: все, что выпускалось теперь въ области эротической каррикатуры, было

совершенно лишено художественнаго значенія, что объясняется, конечно, общимъ застоемъ искусства въ ту эпоху.

Но эпоха эта была, какъ мы уже говорили, только антрактомъ. Когда утомленіе стало постепенно проходить и когда народъ вновь почувствовалъ въ себѣ исполинскія силы, которыя тѣмъ временемъ дремали въ немъ, тогда вдругъ снова развитіе круто перемѣнило свой путь: чувственное напряженіе нахлынуло лавинообразно вмѣстѣ съ напряженіемъ политическимъ и экономическимъ и внесло творческій духъ во все, что родилось изъ новаго переворота.

Наличность этого эротическаго напряженія хотя и не проявляется, какъ въ эпоху Ренессанса или въ періодъ великой французской революціи, доходящей до геркулесовыхъ столповъ и потому всепроникающей общей развращенностью, но сказывается тѣмъ болѣе конкретно въ художественныхъ формахъ, созданныхъ этой эпохой. Нужно быть поистинѣ совершенно слѣпымъ, чтобы не видѣть, что все пышное искусство 1830 года проникнуто и до краевъ насыщено здоровой, полной жизни чувственностью. Художественное поколѣніе Делакруа, Коро, Даммье, Моннье и др. справило новую побѣду чувственности,—побѣду часто пульсирующей, яркой и кипучей жизнерадостности надъ туманнымъ безсиліемъ романтизма, художественнаго отраженія экономической и политической реакціи. Это несомнѣнное эротическое напряженіе наиболѣе наглядно можетъ быть прослѣжено на ясно выраженномъ эротическомъ искусствѣ, возникшемъ въ тѣ годы. И богатство этого искусства служитъ уже само по себѣ достаточно убѣдительнымъ доказательствомъ. Здѣсь дѣйствительно можно по праву примѣнить превосходную степень и потому мы нисколько не преувеличимъ, если скажемъ: немногія эпохи дали столько непосредственно эротическихъ произведеній искусства, какъ этотъ періодъ. Мы стоимъ положительно передъ загадкой. Куда ни взглянешь, повсюду наталкиваешься на все новые и новые эротическіе документы этой эпохи, повсюду видишь ея полныя жизни эротическія произведенія, проникнутыя и насыщенныя эротическимъ духомъ. Творчество этой эпохи производитъ впѣчатлѣніе, будто оно впервые познало всю цѣнность для человѣчества радостей чувственности и считаетъ своей свя-

знѣйшей задачей возвѣстить всему міру объ этомъ открытіи. Художники наполняли эротическими иллюстраціями новеллы Боккачіо, произведенія Лафонтена, Вольтера и др. Собранія популярныхъ пѣсенъ Беранже выпускались съ эротическими иллюстраціями или, вѣрнѣе, къ этимъ пѣснямъ издавались комментаріи въ формѣ серій эротическихъ картинъ, большею частью эротическаго характера; среди нихъ нѣкоторыя достигали степени смѣлаго гротеска, какъ напримѣръ иллюстрація къ стихотворенію „Карнавалъ". Эта иллюстрація могла бы быть поставлена смѣло во главу угла всей эпохи, настолько она характерна для нея. Эротическими комментаріями снабжались, далѣе, излюбленныя пословицы, ходячія словечки и пр. Для примѣра назовемъ хотя бы серію изъ двѣнадцати литографій „Les proverbes en action", которая, судя по техникѣ рисунка, принадлежитъ Бушо. Пословицы, которыя сами по себѣ лишены всякаго эротическаго смысла, напримѣръ, такія, какъ: „для нужды нѣтъ препонъ", „сила впереди права", „какъ посѣешь, такъ и пожнешь" и др., снабжены здѣсь остроумными эротическими иллюстраціями большею частью въ стилѣ гротескъ. Но это далеко еще не все.

Эротическими комментаріями снабжалось рѣшительно все, не имѣвшее даже никакого отношенія къ эротизму вообще,—доказательствомъ тому служатъ безчисленныя произведенія на самыя различныя темы.

Здѣсь необходимо упомянуть и о томъ техническомъ средствѣ, которымъ главнымъ образомъ пользовалось въ то время эротическое искусство, ибо имъ объясняется прежде и раньше всего изобиліе и богатство этого искусства. Этимъ техническимъ средствомъ была литографія. Литографія открывала возможности, о которыхъ прежнее эротическое искусство могло только мечтать. Фундаментальное различіе между кропотливостью и трудностью гравюры по мѣди и относительной легкостью и простотой литографскаго способа репродукціи дѣйствительно объясняетъ многое. Литографія давала возможность выливать въ сотни формъ то, что прежде приходилось втискивать всего лишь въ одну.

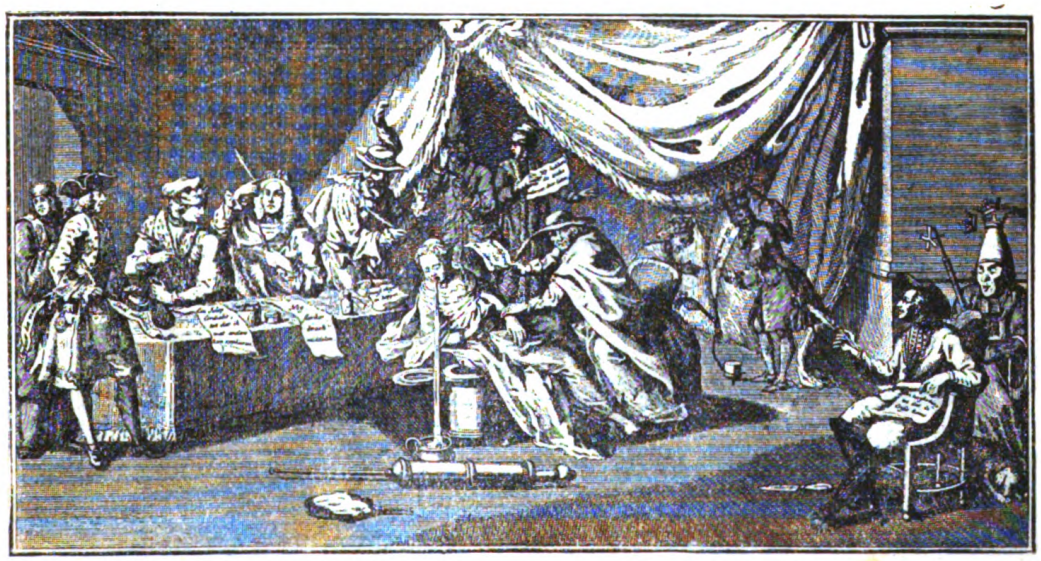
Кромѣ того для характеристики утонченности этой эпохи нужно обратить вниманіе на новый трюкъ, изобрѣтенный

ею. Въ эротическомъ искусствѣ этой эпохи, какъ въ 18 вѣкѣ, этотъ трюкъ знаменовалъ собою торжество чувственности, властвовавшей надъ всѣмъ искусствомъ и надъ всей жизнью. Литографіи того времени, будучи однимъ изъ наиболѣе ходкихъ предметовъ торговли, изображали, согласно мелкобуржуазному настроенію эпохи, очень часто сцены идиллическаго семейнаго счастья, невинныя любовныя сцены и пр. Но такъ какъ это не удовлетворяло эротическія потребности, то художники искали обходныхъ путей: они прибѣгали къ поистинѣ мастерской варіаціи картинъ, которая изъ невиннаго сюжета дѣлала нерѣдко ярко выраженный эротическій.

Этотъ рафинированный трюкъ, повторяемъ, чрезвычайно характеренъ и требуетъ поэтому болѣе полнаго освѣщенія. Съ начатками его мы познакомились уже въ Англіи у Морленда; сюда же относится и способъ „до прикрытія“ и „послѣ прикрытія“, которымъ такъ рафинированно пользовалось галантное искусство стараго режима. Но трюкъ этой эпохи носитъ все же существенно другой характеръ. Въ 18 вѣкѣ рѣчь шла объ эротическихъ произведеніяхъ, которыя благодаря вышеназванному способу становились немного болѣе рафинированными въ эротическомъ отношеніи, — здѣсь же рѣчь идетъ большею частью о совершенно невинныхъ и безусловно приличныхъ произведеніяхъ, которыя благодаря рафинированному и остроумному трюку превращались въ типичную порнографію.

Говоря объ этомъ, невольно испытываешь искушеніе сказать, что то была дѣятельность двойственной морали: одной для массъ—передъ кулисами, и другой для себя—за кулисами. Передъ кулисами влюбленный сентиментально преклоняетъ колѣна передъ краснѣющей отъ стыда дамой своего сердца,—за кулисами тотъ же влюбленный переходитъ въ непосредственное наступленіе, которое встрѣчаетъ весьма слабое сопротивленіе. Передъ кулисами двое влюбленныхъ лежатъ на травѣ и забавляются тѣмъ, что кладутъ другъ другу въ ротъ спѣлыя вишни, — за кулисами тѣ же фигуры изображены въ самой недвусмысленной позѣ. Методъ этотъ состоялъ въ томъ, что художникъ рисовалъ одну и ту же картину дважды съ тѣми же фигурами, въ томъ же

Каррикатура Джилльеря.



Голландская каррикатура 18 вѣка.

Французская каррикатура на Изабеллу Испанскую.

Эротическая каррикатура на испорченность парижанокъ

положеніи, въ той же позѣ, въ той же обстановкѣ, въ томъ же форматѣ, съ тою же техникой и, главное съ той же тщательностью и только съ той разницей, что одна картина была вполнѣ нравственна и прилична, другая же рѣзко порнографична. При ближайшемъ разсмотрѣніи невольно испытываешь впечатлѣніе, что вторая картина служитъ осмѣяніемъ, опозореніемъ первой. Кажется, будто этимъ эротическимъ эпилогомъ художникъ хотѣлъ сказать: Ахъ, что тамъ! Добродѣтель и нравственность, все это только одна комедія. Въ дѣйствительности люди вовсе не невинные ангелы, а черти, головы которыхъ полны всегда самыми извращенными желаніями. Быть можетъ, въ этой эротической смѣлости была доля и самобичеванія. По всей вѣроятности, въ этомъ былъ и циничный смѣхъ надъ тѣмъ, какъ ловко удается провести людей.

Изъ этого циничнаго самоосмѣянія можно вывести двоякаго рода заключеніе. Во-первыхъ, то, что развитіе общественной нравственности достигло того пункта, когда свѣтъ категорически заявляетъ: Спустите занавѣсъ, — интимная жизнь tabu для воспроизведенія. То, что любовь изображается въ столь добродѣтельной и сентиментальной формѣ, это свидѣтельствуетъ, конечно, о побѣдѣ филистерства, пресловутой второй фазѣ буржуазнаго развитія. Въ юности,— а юностью былъ 1789 годъ и то, что непосредственно съ нимъ было связано,—буржуазія не останавливалась ни передъ чѣмъ и открыто говорила передъ всѣмъ свѣтомъ самыя смѣлыя вещи. Теперь же, когда пѣнистое вино достаточно перебродило и когда буржуазія сознала, что всякая чрезмѣрность можетъ нарушить спокойное теченіе ея дѣлъ, теперь она стала сразу и щепетильной и строгой. Она стала добродѣтельной съ виду или по крайней мѣрѣ прилагала всѣ свои усилія къ тому, чтобы казаться добродѣтельной и цѣломудренной. Эта вторая фаза была достигнута во Франціи въ періодъ буржуазной монархіи. Съ третьей фазой, которая вновь отбросила отъ себя всѣ свои идеалы, мы познакомимся подробнѣе нѣсколько ниже,—ее принесла Франціи вторая Имперія.

Во-вторыхъ, изъ этого самобичеванія можно вывести слѣдующее: въ этомъ протестѣ противъ этого самообмана

и лжи передъ всѣмъ свѣтомъ мы усматриваемъ, какъ мы указывали уже выше, одно изъ наиболѣе яркихъ доказательствъ того сильнаго чувственнаго напряженія, которое охватило и преисполнило всю жизнь и которое привела къ тому, что если внѣшне и соблюдались нормы общественной нравственности, то втайнѣ все же покровъ приподымался.

Само собой разумѣется, намъ не приходитъ и въ голову усматривать въ этой двойственности какое-либо геройство и преклоняться какимъ-либо образомъ передъ нимъ. Въ конечномъ счетѣ такой образъ дѣйствій есть не что иное, какъ рѣшимость безнаказанно лицемѣрить. Наиболѣе крупные представители этого времени, Доміе и Гаварни, не пользовались этимъ трюкомъ; но зато его широко примѣняла мелкота, герои дня, предъ которыми зачастую преклонялась толпа. Тутъ въ первую голову нужно назвать Морена, Деверіа и другихъ услужливыхъ гешефтмахеровъ.

* * *

Гораздо важнѣе и значительнѣе тѣ эротическія каррикатуры этой эпохи, въ которыхъ эротическіе мотивы служатъ лишь смѣлыми средствами. Они производятъ гораздо болѣе импонирующее впечатлѣніе, хотя въ отношеніи эротической откровенности и не уступаютъ рафинированной порнографіи Морена и Деверіа.

При изобиліи эротическихъ каррикатуръ 1830 года мы можемъ упомянуть здѣсь лишь о самыхъ типичныхъ. Первымъ эротическимъ типомъ былъ Майе де Травье. Горбунъ Майе прирожденный циникъ, онъ настроенъ всегда на эротическій ладъ. Онъ постоянно остритъ на эротическія темы. „Ah! Dieu de Dieu! Je vois la lune!“ Каждому извѣстенъ двойной смыслъ слова lune на французскомъ языкѣ. Будучи обиженнымъ природой, Майе имѣетъ весьма мало успѣха у женщинъ, но, отличаясь, какъ почти всѣ горбуны, сильно развитой чувственностью, онъ самымъ циничнымъ образомъ мститъ женщинамъ, говоря про нихъ одно только дурное. Какъ далеко общественная нравственность позволяла сатирику заходить въ своей откровенности, показываетъ его цвѣтная литографія „Смѣшное средство“. Это произведеніе

имѣетъ въ виду холеру, разразившуюся въ 1832 году въ Парижѣ и повергшую въ смятеніе все населеніе. Каждый день изобрѣтались новыя, якобы безусловно вѣрныя средства, и все даже самое нелѣпое встрѣчало довѣріе со стороны напуганнаго населенія. Въ это время Майе вернулся какъ-то неожиданно къ себѣ домой и увидѣлъ, что его жена наставляетъ ему рога съ однимъ изъ сосѣдей. Циникъ Майе сострилъ, однако, тутъ же, что это только средство противъ холеры,—хотя, правда, и очень смѣшное.

Другой варіаціей мотива „подглядыванія“ служатъ многочисленныя, появившіяся въ то время, складныя картинки. Сверху они изображаютъ обыкновенно какого-нибудь любопытнаго, припавшаго къ замочной скважинѣ; раскрывъ картинку, зритель видитъ самую наблюдаемую любопытнымъ сцену. То, что большинство такихъ складныхъ картинокъ носитъ эротическій характеръ, объясняется самой сущностью ихъ, такъ какъ черезъ замочную скважину любопытный можетъ наблюдать только то, что происходитъ обычно за запертой дверью. Горничная въ гостиницѣ подсматриваетъ за новобрачными, которые только что остановились на ночлегъ. Каммердинеръ подсматриваетъ, какъ министръ принимаетъ отъ своей просительницы изъявленіе ея къ нему довѣрія; старый мужъ—какъ его молодой женѣ докторъ даетъ единственно вѣрное средство отъ безплодія и т. п. Само собой разумѣется, что не всѣ мотивы носятъ такой откровенный характеръ, есть много гораздо болѣе невиннаго содержанія,—напримѣръ, женщины въ ваннѣ, за туалетомъ и пр.

Слѣдующимъ характернымъ документомъ эротической каррикатуры этихъ лѣтъ служатъ произведенія ле-Пуатевена „Les diableries erotiques“. Это объемистое собраніе эротическихъ каррикатуръ, которое нашло самое широкое распространеніе по всему свѣту, превосходитъ не только всю современную эротическую каррикатуру, но и, пожалуй, вообще все, что было до тѣхъ поръ сдѣлано въ этой области. Мы можемъ даже задаться вопросомъ, имѣло ли и послѣдующее время произведеніе, которое стояло бы наравнѣ съ произведеніемъ ле-Пуатевена по своему остроумію и смѣлости. Болѣе художественныя произведенія появились, конечно,

но въ отношеніи эротической смѣлости произведеніе ле-Пуатевена такъ и осталось непревзойденнымъ. А такъ какъ это произведеніе служитъ однимъ изъ высшихъ и смѣлыхъ достиженій эротической каррикатурой, то оно и является чистѣйшимъ продуктомъ своего времени, т. е. полнаго расцвѣта и развитія буржуазнаго духа.

Ле-Пуатевенъ впервые ввелъ въ каррикатуру чорта. Въ сотняхъ различныхъ варіацій представилъ онъ его на своихъ большихъ литографіяхъ, которыя сразу сдѣлали популярными и самого Пуатевена и его чорта. „Diableries“ стали модой, и въ лицѣ Мориссе и другихъ Пуатевенъ нашелъ самыхъ ревностныхъ послѣдователей. Мотивъ чорта легко склоняетъ къ галантности. Какихъ ступеней эротическаго гротеска способенъ достичь онъ, показываетъ геніальная серія Пуатевена, которая исчерпала всю эту область до дна и послѣ которой фантазіи дѣйствительно не осталось ничего больше дѣлать. „Моя голова—это гнѣздо конфискованныхъ книгъ“, сказалъ какъ-то Гейне. И голова каждой дѣвушки, каждой женщины, самой цѣломудренной и самой добродѣтельной, самой невинной и самой рафинированной кишитъ запретными мыслями, въ то время какъ ея ангельское личико обнаруживаетъ только чистоту и невинность,—такъ говорили многіе до и послѣ Пуатевена, но онъ воплотилъ эти запретныя мысли въ чертей и цинично заставилъ ихъ жить кипучею жизнью. Самая затаенная мысль, проносящаяся въ женской головкѣ или только представшая передъ нею во снѣ, принимаетъ конкретный видъ и играетъ свою вполнѣ самостоятельную роль. Но это только одна сторона,—у произведеній же Пуатевена ихъ множество. Пріапъ пользовался уваженіемъ не только въ древности, говоритъ Пуатевенъ,—онъ и сейчасъ еще пользуется всей полнотой власти, онъ порабощаетъ, онъ диктуетъ законы, онъ направляетъ человѣческія судьбы, въ честь его устраиваются публичныя празднества, ему поклоняются, передъ нимъ гнутъ спины,—его имя втайнѣ шепчутъ всѣ, всѣ безъ исключенія. Правда, изъ древняго эллина онъ превратился въ современнаго человѣка съ современными манерами, но тѣмъ разнообразнѣе въ настоящее время его метаморфозы. Анализировать болѣе подробно мотивы произведеній Пуатевена

мы не имѣемъ, къ сожалѣнію, возможности. Скажемъ только что число этихъ произведеній въ точности намъ неизвѣстно; однако, мы полагаемъ, что ихъ было во всякомъ случаѣ не меньше 60 или 70, а, можетъ быть даже и больше.

Изъ позднѣйшихъ эротическихъ каррикатуръ того времени назовемъ прежде всего двѣнадцать произведеній Гаварни, объединенныхъ подъ общимъ заголовкомъ „Сцены интимной жизни".

Будучи хотя и самымъ раннимъ произведеніемъ Гаварни, эта серія обнаруживаетъ въ лицѣ автора безпощаднаго циника, который не испытываетъ никакого уваженія къ красиво драпируемой жизненной лжи, а неумолимо приподымаетъ всегда этотъ скрывающій занавѣсъ. Правда, его пониманіе вещей несомнѣнно болѣе приближается къ истинѣ, чѣмъ оффиціальное отношеніе къ нимъ. Безспорно лучшими произведеніями изъ всей этой серіи являются два „До и послѣ грѣхопаденія",—въ нихъ чувствуется истинный духъ Гаварни. Въ то время какъ Адамъ безпечно развлекается пусканіемъ мыльныхъ пузырей и старается занять этимъ и Еву, ея любознательное воображеніе цѣликомъ погружено въ мысли о томъ, нѣтъ ли на свѣтѣ болѣе интересныхъ вещей, чѣмъ эти мыльные пузыри. И воображеніе ея въ образѣ змѣи раскрываетъ передъ ней иной міръ: въ экстазѣ она внимаетъ сладостнымъ тайнамъ. Это „До грѣхопаденія". Каррикатура же, изображающая „Послѣ" полна дѣйствительно большого остроумія. Съ грустью Адамъ и Ева вспоминаютъ объ утраченномъ счастьѣ невѣдѣнія,—но этой грустью полонъ только ихъ умъ; фантазія ихъ полна раскрытою тайной: нашъ грѣхъ былъ въ концѣ концовъ все-таки прекраснымъ и сладостнымъ, и мы не промѣняли бы его, пожалуй, на всѣ блаженства рая. Иными словами: чувства не хотятъ ничего знать о холодномъ разсчетливомъ разсудкѣ. Оба эти рисунка, кстати, единственные символическіе во всей серіи. Другіе всѣ изображаютъ интимныя сцены дѣйствительной жизни. Они иллюстрируютъ то, что происходитъ постоянно въ „порядочныхъ домахъ: ласки смѣлаго гостя и не слишкомъ застѣнчивой хозяйки; взаимное посвященіе жениха и невѣсты въ тайны любви, когда ночная темнота аллеи скрываетъ ихъ отъ взоровъ родителей; отдыхъ жениха богатой, но не

красивой дѣвицы въ каморкѣ ея смазливенькой горничной и т. п.

Безъ всякой символики, какъ величайшій изъ реалистовъ, Доммье возвышаетъ свой голосъ въ защиту правъ чувственности: „Vilain dormeur! va...“ Тутъ всего только слова но сколько въ нихъ силы и убѣдительности, особенно когда они вложены въ уста такой молодой и хорошенькой женщины. Говорятъ, что кисти Доммье принадлежитъ еще цѣлый рядъ эротическихъ сценъ въ стилѣ гротескъ; однако, намъ къ сожалѣнію, не удалось познакомиться ни съ одной изъ нихъ.

Тѣмъ большее число эротическихъ произведеній знаменитаго коллеги Доммье, Анри Моннье, пришлось намъ видѣть: въ одной только коллекціи ихъ было свыше ста штукъ; всего же ихъ насчитывается нѣсколько сотъ. Всѣ эти картинки тщательно и деликатно выписаны въ краскахъ и изображаютъ тоже „Сцены изъ жизни“. Будучи чужды символикѣ, онѣ проникнуты тѣмъ же сатирическимъ духомъ, что и произведенія Гаварни. Въ отдѣльности каждая изъ нихъ не представляется каррикатурой, но въ совокупности онѣ, несомнѣнно, были созданы сатирической тенденціей къ изображенію буржуазной порядочности не въ томъ видѣ, какъ она оффиціально предстаетъ передъ свѣтомъ, а въ томъ, какой она имѣетъ дома, у себя.

Въ политической каррикатурѣ этой эпохи тоже не было, конечно, недостатка въ эротическихъ мотивахъ. Первымъ, за что принялись дѣловые предприниматели, былъ эротическій комментарій недавняго прошлаго, тѣ скандальныя исторіи, съ которыми были связаны имена Наполеона, Людовика XVIII и Карла X. Примѣромъ такого „задняго ума“ служитъ каррикатура „Людовикъ XVIII и мадамъ дю-Кейла“. Это наиболѣе скромная каррикатура изъ восьми, образующихъ цѣлую серію. Но покойники не заставляли забывать и о живыхъ, о Камбассерѣ, государственномъ канцлерѣ Наполеона I, о Казимирѣ Перье, министрѣ Людовика-Филиппа и др. Если сегодня каррикатура раскрывала тайны альковов-орлеанистовъ, то завтра орлеанисты платили той же монетой легитимистамъ. Дворъ и семья Людовика-Филиппа старались быть образцомъ буржуазной добродѣтели.

Сатирическое же остроуміе вводитъ насъ въ будуаръ мадамъ Аделаиды, гдѣ король, только что распинавшійся передъ нравственностью, даетъ ощутительный щелчекъ этой же самой морали. Подобно королю, и у всѣхъ его совѣтниковъ и сторонниковъ его системы была своя интрижка, которой они развлекались отъ тягостей политики и отъ скуки общественной нравственности: и у Себастіани, и у Казимира Перье, и у Лаффита и у другихъ. Никого изъ нихъ не оставляетъ въ покоѣ циничное остроуміе. Оно сообщаетъ, что на вопросъ своей подруги: „Ты меня любишь сильно„? Себастіани отвѣчаетъ: „Больше, чѣмъ мой портфель“; оно разсказываетъ, что Казимиръ Перье говоритъ ласкающей его возлюбленной, графинѣ Фуа: „Только твои нѣжныя ласки отвлекаютъ меня отъ скуки всей этой политики!“ и т. п. А иллюстраціи, которыми циничный сатирикъ снабжаетъ этотъ недвусмысленный текстъ, не даютъ публикѣ и минуты сомнѣваться, что на сей разъ министры говорятъ дѣйствительно чистую правду.

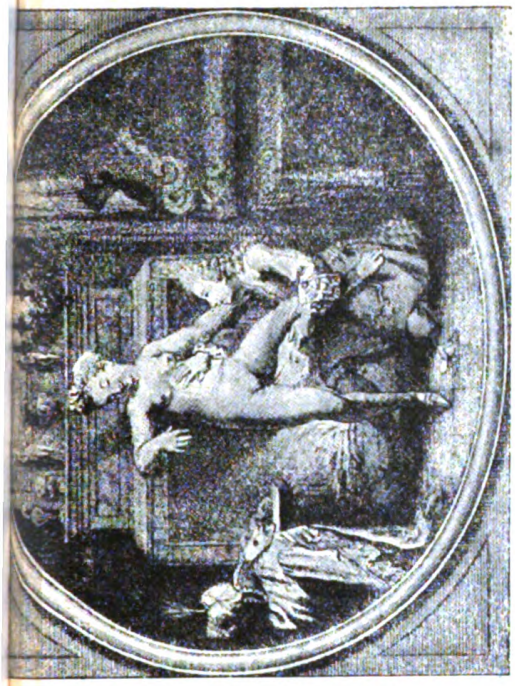
Впослѣдствіи, когда на сцену выступила вторая республика, такого рода каррикатуры хотя и появлялись, но далеко не въ столь большомъ количествѣ. Это доказываетъ уже хотя бы рѣдкость эротическихъ каррикатуръ 1848 года. Преобладающимъ мотивомъ служитъ здѣсь нарождавшееся въ то время женское движеніе, въ связи съ которымъ въ палатѣ обсуждался вопросъ о правѣ женщины на разводъ. Остроуміе создало въ февральскіе дни 1848 года корпусъ амазонокъ, женскую національную гвардію „Les vesuviennes“. Представительницы этой гвардіи относятся очень презрительно къ мужчинамъ, но зато, возвращаясь со службы домой, требуютъ отъ нихъ категорически исполненія супружескихъ обязанностей. По повелѣнію своей вонственнно настроенной супруги мужъ долженъ всегда выказывать слѣпое послушаніе. Пропагандистки права на разводъ на практикѣ гораздо чаще осуществляютъ свое право на адюльтеръ и на поліандрію.

Германія.

Домартовскій періодъ въ Германіи былъ вовсе не бѣденъ эротическимъ искусствомъ и эротической каррикатурой. Но если за все это время ни политическая, ни общественная каррикатура не могли развить хоть сколько нибудь значительнаго стиля, то это во всякомъ случаѣ нужно сказать объ эротической каррикатурѣ. Она, которая требуетъ еще гораздо большаго овладѣнія художественной формой для того, чтобы хоть нѣсколько подняться надъ уровнемъ грязной непристойности,—она еще больше страдала отъ общаго печальнаго состоянія германскаго искусства, которое обнаруживалось прежде всего въ безпомощности и убожествѣ формы и содержанія.

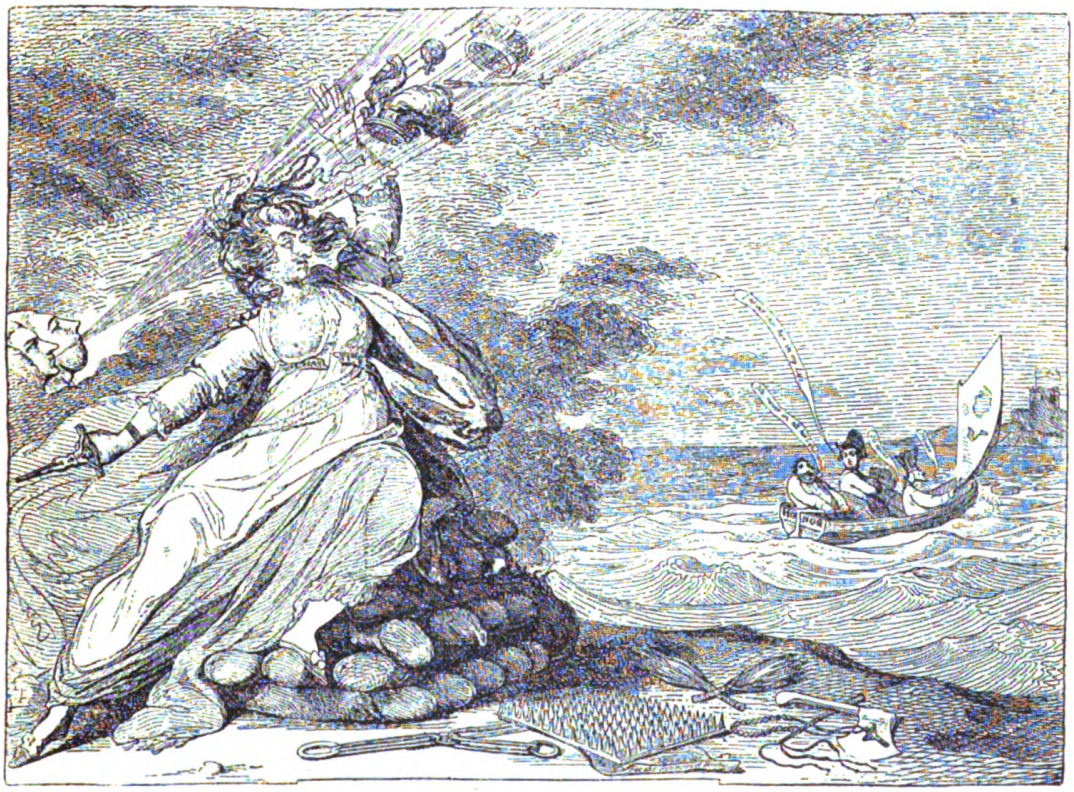
Эротическая каррикатура въ домартовскій періодъ была удовольствіемъ, главнымъ образомъ, для мѣщанскихъ вкусовъ,—она служила отдыхомъ въ пивной отъ напряженій оффиціальной нравственности дома и въ семьѣ. Учитывая эти вкусы, спекулятивные предприниматели наводняли рынокъ грубыми и неумѣлыми подражаніями различнымъ парижскимъ и вѣнскимъ издѣліямъ. То, что этотъ предпринимательскій духъ давалъ оригинальнаго, было еще несомнѣнно хуже, грубѣе и циничнѣе. Отсюда слѣдуетъ, что для того, чтобы выдѣлить отечественно германское изъ общей массы, достаточно отобрать самое скверное и безвкусное.

Въ началѣ сороковыхъ годовъ были въ большомъ ходу, напримѣръ, эротическія поздравительныя карточки къ новому году; онѣ находили себѣ, повидимому, самый широкій сбытъ, такъ какъ намъ приходилось видѣть серіи такихъ карточекъ, состоявшія изъ пятидесяти и болѣе различныхъ мотивовъ. Но всѣ эти спекулятивныя издѣлія настолько банальны и грязны, что приходится поневолѣ только пожимать плечами, удивляясь какъ тому низкому духовному состоянію, которое они выражаютъ, такъ и той грязи, въ которой находила удовольствіе фантазія и поставщиковъ и потребителей. Къ числу наиболѣе яркихъ примѣровъ того, какихъ предѣловъ достигло развитіе порнографіи въ домартовскій періодъ, слѣдуетъ отнести картинки, изображавшія



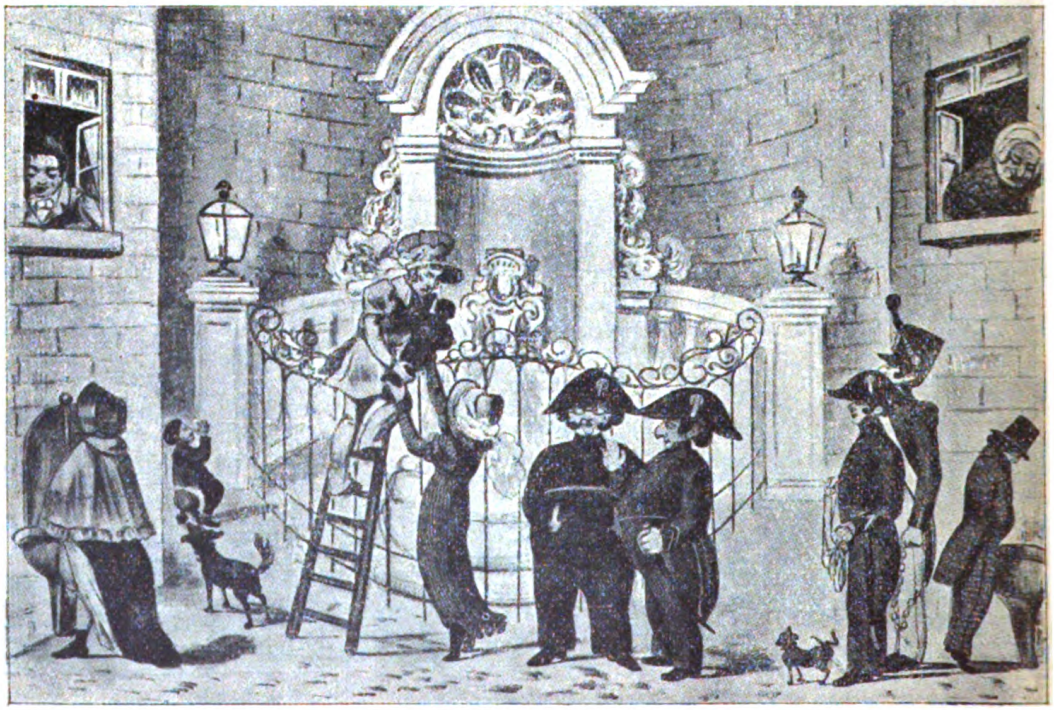
Дѣтскія забавы. (Галантно-сатирическая гравюра).

Любопытный аббатъ. Галантно-сатирическая гравюра 1700 г.



Каррикатура Джилльрея на миссисъ Фитцгербергеръ.

Моленеръ. **Ароматъ**. (Картинная галлерея въ Гаагѣ).



Бельгійская каррикатура на лицемѣрное ханжество Брюсельскаго магистрата.

„Развлеченія на лейпцигской ярмаркѣ“; онѣ продавались обыкновенно коллекціями въ нѣсколько тетрадокъ, изъ которыхъ каждая содержала семь листочковъ на каждый день недѣли. Здѣсь порнографически воспроизводится все времяпрепровожденіе пріѣхавшаго на ярмарку вплоть до его возвращенія въ объятія добродѣтельной супруги. Ярмарка, согласно этимъ рисункамъ, состояла преимущественно въ самыхъ грязныхъ оргіяхъ съ отвратительными проститутками. Къ числу послѣднихъ относятся при этомъ всѣ женщины Лейпцига: и кухарки, и горничныя, и хозяйки, сдающія комнаты, и дамы изъ общества, и ихъ дочки,—словомъ всѣ, а не только публичныя женщины.

Мѣщанскому вкусу служили также и личныя эротическія каррикатуры, посвященныя самымъ грязнымъ скандальнымъ исторіямъ. Сюда относятся прежде всего всѣ эротическія каррикатуры сороковыхъ годовъ, направленныя противъ извѣстныхъ актрисъ, пѣвицъ и танцовщицъ. Особенное вниманіе въ этомъ отношеніи удѣлялось, однако, въ то время извѣстнымъ Софіи Шредеръ и Генріеттѣ Зоннтагъ. Онѣ не подвергались, правда, такимъ безжалостнымъ нападкамъ, какъ десять лѣтъ спустя Жоржъ Зандъ въ Парижѣ, но для германскихъ условій и это носило совершенно необычный характеръ, который объясняется только низкимъ интеллектуальнымъ и политическимъ уровнемъ тогдашней нѣмецкой буржуазіи. Про Софію Шредеръ скоро узналъ не только весь городъ, но и вся страна, что у нея невѣроятно чувственная натура и что она столь же ненасытна, сколько требовательна въ вопросахъ любви. Про нея эротическая каррикатура говорила, что число мужчинъ, пользовавшихся въ послѣднее время ея благосклонностью, перевалило за сотню и что лишь въ немногіе дни въ году она приноситъ лишь одну жертву Амуру. Страсть къ скандальнымъ исторіямъ безстыдно и безпощадно обнажала Софію Шредеръ, рисовала сладострастную красоту ея тѣла, срывала всѣ покровы съ ея интимной жизни. Характернѣйшимъ документомъ въ этомъ отношеніи служитъ серія каррикатуръ „День изъ жизни Софіи“, въ которой она изображается въ такомъ свѣтѣ, что передъ ней дѣйствительно меркнетъ слава Мессалины.—О Генріеттѣ Зоннтагъ молва

не знала такихъ подробностей, но все же порнографическая литература и каррикатура обливали и ее ушатами грязи.

Въ качествѣ двухъ сравнительно хорошихъ образцовъ эротической каррикатуры этого времени упомянемъ литографіи: „Монахъ просвѣщаетъ монахиню“ и „Крестьянинъ, который не хочетъ продавать солому“. Первая изображаетъ любовную сцену въ монастырѣ, вторая крестьянина, который закуталъ въ охапку соломы дѣвушку и несетъ ее къ себѣ домой. По дорогѣ его встрѣчаетъ монахъ и проситъ продать солому. Крестьянинъ отвѣчаетъ ему: „Нѣтъ, не продамъ, мнѣ и самому пригодится“. Эти обѣ каррикатуры пользовались, очевидно, большой популярностью, такъ какъ онѣ дошли до насъ въ различныхъ варіаціяхъ, исполненныхъ какъ литографскимъ, такъ даже и фотографическимъ способомъ.

* * *

Коренной переворотъ, который пережила Германія въ 1848 году, былъ далеко не такимъ глубокимъ и значительнымъ, какъ нѣкогда во Франціи. Онъ ясно показалъ, что носителемъ его была буржуазія, не достигшая того уровня политическаго и экономическаго развитія, какъ французская или англійская. Какъ низокъ былъ въ то же время и уровень германской культуры, какъ безнадежно было все то, что осталась, къ счастью, уже позади, мы ясно видимъ по тому, что когда въ общественной жизни забилъ новый сильный творческій пульсъ, то онъ долженъ былъ рушиться объ отсутствіе какой-либо художественной формы. Это иллюстрируется какъ общей картиной германской каррикатуры 1848 года, такъ и ея отдѣльными составными частями, въ особенности же эротической каррикатурой.

Политическая эротическая каррикатура появилась въ Германіи при первыхъ проблескахъ 1848 года. Ея первыми и, пожалуй, лучшими образцами были тѣ каррикатуры, которыя такъ или иначе примыкали къ причудливой прелюдіи германской революціи, къ исторіи Лолы Монтецъ. На эту тему появилось множество сатирическихъ произведеній эротическаго характера. Слѣдуетъ замѣтить, что въ числѣ ихъ было нѣсколько каррикатуръ, которыя какъ своей смѣло-

стью, такъ и сатирическимъ остроуміемъ возвышались надъ общимъ уровнемъ тогдашней нѣмецкой эротической каррикатуры. Такъ какъ этимъ произведеніемъ мы посвятили уже много мѣста въ нашей „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“, то здѣсь мы ограничимся лишь приведеніемъ нѣкоторыхъ изъ не вошедшихъ въ этотъ разборъ. Таковы: „Родовой гербъ Лолы Монтецъ“, „Испанская гвардія“, „О,

Символико-эротическая каррикатура 1848 г.

Людвигъ, Людвигъ, пришли мнѣ моихъ аллемановъ“, „Людвигъ находитъ вновь свою Лолу“, „Испанская школа верховой ѣзды“ и четыре эротическо-сатирическія литографіи, объединенныя подъ заглавіемъ: „Четыре главныхъ момента изъ жизни знаменитой Лолы“.

Когда послѣ мартовскихъ дней 1848 года надежда на конституцію приняла, наконецъ, болѣе конкретныя формы,

то излюбленной темой эротически-политическаго остроумія стала фигура женщины Германіи, беременной конституціей. Примѣромъ такой каррикатуры служитъ „Нѣмецкій Михель со своей матерью Германіей въ Берлинѣ“. Столь же распространеннымъ мотивомъ эротической каррикатурой было и изображеніе бурнаго домогательства Михеля любви Германіи. Германія не обращаетъ на него никакого вниманія, тогда Михель грозитъ, что если она не станетъ болѣе благосклонной къ нему, то онъ обратится къ республикѣ, которая уже ждетъ его.

Среди каррикатуръ на франкфуртскій парламентъ имѣется тоже нѣсколько явно эротическаго характера. Среди нихъ особенно интересны двѣ. Одна—„Народный представитель“ изображаетъ, какъ Лихновскій съ безстыдно обнаженной Лолой Монтецъ на рукахъ перебирается черезъ груду тѣлъ борцовъ за свободу. „Брачная ночь д-ра Эйзенбарта“ изображаетъ извѣстнаго д-ра Эйзенманна, который всюду видѣлъ реакцію. Д-ръ Эйзенманнъ стоитъ въ шлафрокѣ въ своей спальнѣ, въ одной рукѣ у него колпакъ, въ другой подзорная труба. Какъ завороженный, смотритъ онъ въ подзорную трубу на свою красивую молодую жену въ полномъ дезабилье. Картину, развертывающуюся передъ нимъ, д-ръ Эйзенманнъ комментируетъ слѣдующимъ возгласомъ: „Да, наступаютъ страшныя времена. Я снова вижу реакцію!“

Какой грубый тонъ преобладалъ въ эротической каррикатурѣ германскаго сѣвера, лучше всего показываютъ многочисленные памфлеты на женщинъ и на женское движеніе. Изъ наиболѣе циничныхъ назовемъ особенно два: „Адресъ группы берлинокъ правительству“ и „Отвѣтъ на петицію прислуги“. Оба эти памфлета полны самой непристойной скабрезности. Въ этой плоскости находится вообще большинство эротическихъ каррикатуръ сѣвера. Символико-сатирическія изображенія, вродѣ извѣстнаго „Общія желанія всѣхъ народовъ“, кажутся невинными по сравненію съ ними. Правда, и эта гравюра имѣла нѣсколько варіантовъ, изъ которыхъ нѣкоторыя въ высшей степени циничны.

Помимо Мюнхена и Дюссельдорфа только въ Вѣнѣ было еще незначительное число болѣе или менѣе выдающихся художественныхъ силъ. Вѣна внесла много въ эротическую

каррикатуру еще и въ домартовскій періодъ; ея содѣйствіе сказалось, конечно, и въ 1848 году. Наиболѣе циничный и пошлый характеръ носитъ тутъ эротическая каррикатура послѣ пораженія народа въ 1848 году. Яркимъ примѣромъ того цинизма, съ которымъ вернувшееся легкомысліе расправилось со страшной и кровопролитной вѣнской революціей, служитъ большая литографія, которая въ 17 порнографическихъ картинахъ воспроизводитъ весь ходъ вѣнской революціи, начиная съ „Первой мартовской баррикады“ вплоть до „Подавленнаго возстанія 31 октября“. Каждый этапъ этого могучаго народнаго движенія, каждый политическій

Франкфуртская символико-эротическая каррикатура.

лозунгъ служитъ для каррикатуриста лишь новымъ поводомъ къ порнографіи. Болѣе кровавымъ смѣхомъ никто еще, кажется, не смѣялся надъ самимъ собой и надъ своимъ народомъ. Эта каррикатура въ уменьшенномъ видѣ находитъ себѣ распространеніе и въ настоящее время.

Изъ этого краткаго и общаго обзора эротики въ 1848 г. въ Германіи можно вывести одно заключеніе относительно и сѣвера, и юга, и востока, и запада: всюду былъ еще хаосъ, все еще бродило, нигдѣ не было ничего цѣльнаго и законченнаго.

Новѣйшее время.

Франція, Германія, Англія.

Третья стадія современнаго буржуазнаго развитія, включающая и наше время началась въ Европѣ приблизительно со второй французской имперіи. Эта третья и послѣдняя стадія базируется на тенденціи къ крупному капитализму, которая съ середины 19 столѣтія даетъ себя знать по всей линіи, проникаетъ собою весь общественный строй и въ качествѣ руководящаго фактора главенствуетъ всюду. Вмѣстѣ съ международнымъ единообразіемъ этого развитія становится постепенно единообразнымъ и внѣшній и внутренній обликъ различныхъ народовъ и государствъ.

Существеннѣйшимъ отличительнымъ признакомъ этой третьей стадіи, который рѣзко отграничиваетъ ее отъ всѣхъ другихъ эпохъ, служитъ массовое скопленіе людей. Крупная промышленность, базирующаяся на крупномъ капитализмѣ, требуетъ для выполненія всѣхъ своихъ функцій концентраціи сотенъ тысячъ людей въ одномъ мѣстѣ. Это ведетъ, конечно, къ образованію крупныхъ городовъ. Со временъ французской имперіи на континентѣ начинаютъ развиваться крупные центры. До сихъ поръ тутъ были только большіе провинціальные города, такъ какъ почетное званіе города принадлежало, въ сущности, только Парижу.

Крупный центръ обусловливаетъ собою новые законы общественной нравственности. Во-первыхъ, тутъ соблюдается величайшая строгость во внѣ и столь же большая снисходительность къ тайнымъ прегрѣшеніямъ, которыя совершаются за закрытыми ставнями. На этомъ покоится возможность существованія крупнаго города.

Въ этой третьей стадіи современнаго буржуазнаго развитія бури юности давно уже миновали. Ходъ событій давно уже излѣчилъ отъ пламенныхъ юношескихъ мечтаній о томъ, что путь развитія приведетъ въ концѣ концовъ къ золотому вѣку. На основаніи такого не особеннаго глубокаго, но несомнѣнно правильнаго взгляда вся жизненная цѣль ставится на солидный базисъ: нажива становится наиболѣе пріятной и въ то же время единственно понятной моралью. Идеальныя требованія въ политическихъ партійныхъ программахъ въ большинствѣ случаевъ только громкія фразы, которыя фактически имѣютъ лишь одну цѣль: возможно болѣе декоративно замаскировать утилитарный принципъ. Чтобы защитить такого рода точку зрѣнія со всѣхъ сторонъ, общественная нравственность и требуетъ строгости во внѣ.

Однако, подъ вліяніемъ такого развитія изъ сферы чувствованій жителей крупныхъ центровъ совершенно исчезъ идиллическій элементъ, исчезли всѣ чистыя и невинныя радости, и отдыхомъ, развлеченіемъ стали вновь сложность, утонченность и въ конечномъ счетѣ порокъ. Это обусловило въ свою очередь оборотную сторону внѣшней порядочности: то, что общественная нравственность съ величайшей снисходительностью санкціонируетъ тайныя прегрѣшенія.

Таковъ повсюду характеръ первой фазы современнаго крупно-капиталистическаго развитія.

* * *

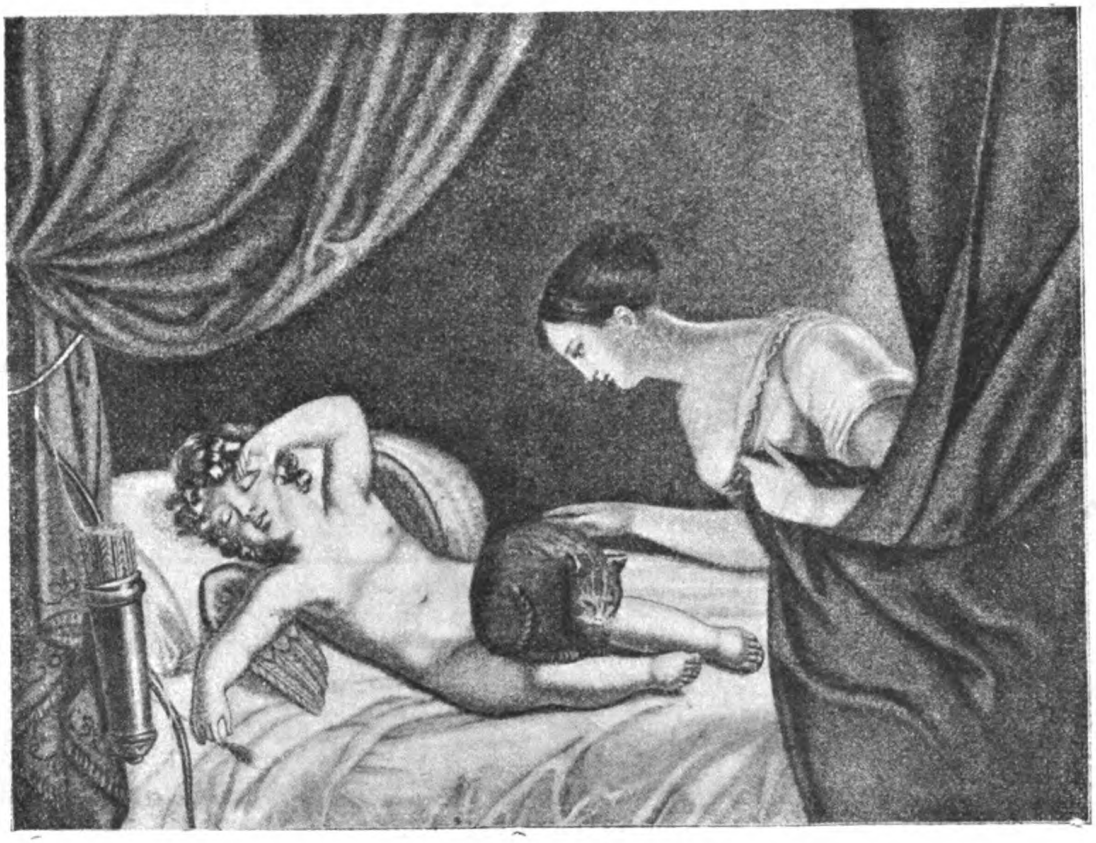
До какой степени повысилась частная и общественная развращенность нравовъ, когда при второй имперіи распущенность стала снова оффиціальной, это доказывается почти такимъ же обиліемъ матеріала, какое мы наблюдали при старомъ режимѣ. Однако, намъ придется ограничиться здѣсь лишь нѣсколькими наиболѣе характерными примѣрами.

Для иллюстраціи частной развращенности мы воспользуемся однимъ мѣстомъ изъ мемуаровъ графа Филь-Кастеля, чрезвычайно цѣнныхъ, благодаря ихъ несомнѣнной искренности.

Въ разговорѣ относительно болѣе чѣмъ свободнаго поведенія молодыхъ дамъ лучшаго парижскаго общества принцесса Матильда, извѣстная кузина Наполеона III, сообщила графу Филь-Кастелю слѣдующій пикантный эпизодъ, имѣвшій мѣсто въ ея салонѣ. Флери, извѣстный адъютантъ Наполеона III, посватался къ нѣкоей мадемуазель Штакельбергъ. Принцесса Матильда взяла на себя миссію переговорить по этому поводу съ родителями дѣвицы. Между тѣмъ, чтобы дать возможность молодымъ людямъ увидѣться, она устроила у себя званый обѣдъ. Флери и мадемуазель Штакельбергъ сидѣли за столомъ рядомъ. Такъ какъ дѣвица хотѣла пріобрѣсти себѣ не просто мужа, а прежде всего такого человѣка, который соотвѣтствовалъ бы ея требованіямъ, то она и принялась зондировать въ этомъ направленіи почву. Улучивъ удобный моментъ, она при первомъ же свиданіи обратилась къ адъютанту съ вопросомъ: „Скажите, что бы вы сдѣлали, если бы мы сейчасъ остались одни?“ Такъ пишетъ графъ Филь-Кастель. То, что сообщаетъ онъ въ этихъ немногихъ строкахъ, есть не что иное, какъ выраженная въ самой сжатой формулѣ программа эпохи касательно взаимоотношенія половъ. Вторая имперія оставила провинціальную точку зрѣнія съ ея старомодными и церемонными формами, а такъ какъ согласно господствовавшей въ то время извращенной морали всѣ исповѣдовали тотъ взглядъ, что молодой человѣкъ не можетъ питать къ молодой красивой женщинѣ ничего, кромѣ эротическихъ желаній, то и считали вполнѣ естественнымъ, что онъ воспользуется первой удобной минутой, чтобы проявить эти желанія на дѣлѣ. „Un homme qui ne sait pas manquer de respect à une femme, n'est pas un homme“. Въ данномъ случаѣ хорошенькая мадемуазель Штакельбергъ знаетъ,—и, по всей вѣроятности, изъ устъ не только ея многочисленныхъ галантныхъ поклонниковъ, но и ея опытной мамаши,—что она представляетъ собой лакомый кусочекъ для мужчины со вкусомъ. При такихъ условіяхъ и въ силу своего воспитанія она не можетъ себѣ и представить, чтобы человѣкъ, который домогается ея руки и который благодаря этому въ самомъ непродолжительномъ времени будетъ имѣть на нее вполнѣ легальныя права, не воспользовался удобнымъ случаемъ,

Эротико-символическій портретъ.

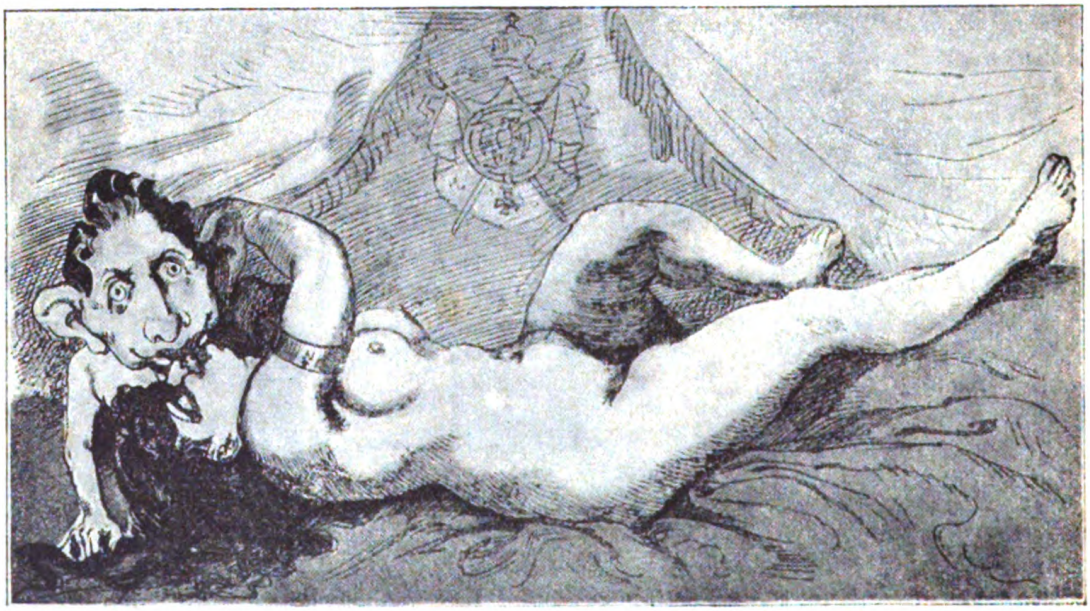
Говарни. **До грѣхопаденія.**



Символическая эротическая каррикатура.

Галантно-сатирическая гравюра.

Каррикатура на обманутыхъ мужей.



Каррикатура на развращенность при дворѣ Наполеона.

чтобы получить столь заманчивый авансъ. Другими словами: женщина временъ второй имперіи находитъ вполнѣ въ порядкѣ вещей, что влюбленный въ нее мужчина не удовольствуется тѣмъ, что показываетъ ему и такъ чрезвычайно откровенное ея платье, а воспользуется первой же минутой свиданія наединѣ для большаго. Дать мужчинѣ понять, что отъ него ждутъ этого, дать ему почувствовать все отсутствіе предразсудковъ, входитъ въ задачи женщинъ этой эпохи, въ которую застѣнчивыя и невинныя созданія служатъ лишь комичными персонажами въ глазахъ мужчинъ, и, наоборотъ, пользуются успѣхомъ тѣ, которыя обѣщаютъ, что ихъ будущаго супруга ждутъ въ брачной жизни не меньшія наслажденія, чѣмъ тѣ, которыми услаждали его прежде опытныя метрессы.

Для иллюстраціи общественной испорченности можетъ послужить слѣдующее. Хотя оффиціальный театръ, какъ и при старомъ режимѣ, былъ цѣликомъ проникнутъ порнографическимъ духомъ, онъ не удовлетворялъ все-таки жадную до порнографіи публику. Она хотѣла видѣть все, все безъ исключенія. А такъ какъ въ рамкахъ публичности, это было немыслимо, то снова возродились théatres clandestins, въ которыхъ передъ замкнутымъ кругомъ приглашенной публики разыгрывались чисто эротическія пьесы. Такимъ тайнымъ эротическимъ театромъ былъ, напримѣръ, „Le théâtre érotique de la rue de la Santé Batignolles“, существовавшій въ 1864—1866 гг. Въ этомъ театрѣ ставились слѣдующія пьесы: „Гризетка и студентъ“ Моннье, „Послѣдній день осужденнаго“, драма въ трехъ актахъ Тиссерана, „Капризъ“, водевиль де-Невилля и „Двѣ любовныхъ игры“ тоже Невилля. Содержаніемъ всѣхъ этихъ пьесъ была самая необузданная эротика, а главной приманкой—детальнѣйшее изображеніе полового акта. Пьеса Моннье состояла, въ сущности, только изъ этого. Такого рода тайныхъ эротическихъ театровъ было въ то время, навѣрное, немало: нѣкоторые такъ и остались необнаруженными, и существованіе ихъ подтверждается только найденными впослѣдствіи пригласительными билетами; нѣкоторые же были раскрыты, и подробности о нихъ сообщаютъ намъ полицейскіе отчеты.

О состояніи общественной нравственности въ ту эпоху говорятъ краснорѣчиво еще два факта: общій характеръ ли-

тературы и тотъ смѣлый духъ, который царилъ въ теченіе долгихъ лѣтъ во всѣхъ публичныхъ помѣщеніяхъ для танцевъ.

Общій кокоточный характеръ литературы того времени слишкомъ хорошо извѣстенъ. Литература всѣми силами способствовала личной и общественной развращенности. Въ качествѣ особенно характернаго литературнаго явленія временъ второй имперіи слѣдуетъ указать на различныя „Эротическія энциклопедіи“, появившіяся въ то время. Наибольшей популярностью пользовалась „Современная эротическая

Нѣмецкая эротическая каррикатура на императрицу Евгенію.

энциклопедія“ Альфреда Дельво, появившаяся въ 1864 году и содержавшая на своихъ 402 страницахъ убористой печати не менѣе 1500 толкованій и объясненій „употребительныхъ порнографическихъ понятій, выраженій и терминовъ“.

Нельзя, однако, забывать того, что всѣ эти произведенія имѣютъ огромную историко-культурную цѣнность. Ни одинъ документъ не свидѣтельствуетъ, на нашъ взглядъ, столь классически о неистощимой плодовитости человѣческой фантазіи въ области эротики, какъ именно эти произведенія, наряду съ которыми, кстати сказать, можно было бы поста-

вить не менѣе объемистыя произведенія относительно богатства эротическаго языка и понятіе каждаго народа въ отдѣльности, какъ то показываютъ чрезвычайно цѣнныя работы вѣнскаго фольклориста Крауса. Въ то время какъ для наиважнѣйшихъ предметовъ нашего повседневнаго обихода, какъ, напримѣръ, для хлѣба, воды, мяса и т. п., фантазія создала лишь очень немного синонимовъ, въ области эротики она создала ихъ цѣлыми сотнями и продолжаетъ создавать непрерывно каждый день.

Для мужчины женщина и для женщины мужчина—только эротическія понятія. Въ фантазіи женщины мужчина воплощается единственно и исключительно въ томъ, чѣмъ природа отличила его, какъ представителя противоположнаго пола. Этими мыслями женщина проникнута всегда, при употребленіи самыхъ невинныхъ словъ и выраженій; когда же ихъ употребляетъ мужчина, она всегда усматриваетъ въ нихъ какой-нибудь намекъ на себя, какъ на существо противоположнаго пола. Это должно быть извѣстно мужчинѣ, а такъ какъ общественная нравственность требуетъ скромности и приличія во внѣ, то онъ можетъ употреблять эти слова только, когда онъ наединѣ съ женщиной или когда дѣйствительно намѣревается сказать какую-нибудь двусмысленность. Иначе его сочтутъ за невѣжу или дурака.—Таково приблизительно содержаніе предисловія одной изъ вышеупомянутыхъ энциклопедій.

Публичные танцы носили такой же характеръ распущенности, какъ и эротическія игры и развлеченія стараго режима. Пріемы, при помощи которыхъ танцовщицы 18 вѣка безстыдно удовлетворяли эротическое любопытство либертиновъ, были восприняты моднымъ канканомъ, который съ увлеченіемъ танцовали въ „Bal mabile“, въ „Closerie de Lilas“ и въ десяткахъ другихъ танцовальныхъ помѣщеній. Тутъ была только одна разница: прежде это было явленіемъ единичнымъ, теперь же стало массовымъ. Распущенность, царившая въ этихъ залахъ, достигла въ концѣ-концовъ такихъ предѣловъ, что стало страшно даже полиціи нравовъ, относившейся въ началѣ ко всему этому черезчуръ снисходительно. Для того, чтобы воспрепятствовать крайнему безстыдству, полиціи не оставалось ничего другого, какъ

посылать въ эти танцовальныя помѣщенія коммиссара, который слѣдилъ бы за танцующими. Этому коммиссару вмѣнялось въ обязанность удалять изъ залы женщину, какъ только онъ найдетъ, что она своимъ безстыднымъ поведеніемъ во время танцевъ, которое сводилось, главнымъ образомъ, къ обнаженію запретныхъ частей тѣла, „оскорбляетъ общественную мораль и добрые нравы". Такимъ образомъ, теперь приходилось танцовать уже подъ полицейскимъ надзоромъ. Уже одинъ этотъ фактъ служитъ показателемъ, что безстыдство и непристойность при танцахъ не были какимъ-нибудь единичнымъ и рѣдкимъ явленіемъ, а что они дѣйствительно входили въ программу дня.

Однако, канканъ царилъ при второй имперіи не только въ публичныхъ танцовальныхъ помѣщеніяхъ, но и въ салонахъ высшаго общества. Здѣсь никакихъ преградъ уже не было, въ салонахъ извѣстныхъ femmes du monde не присутствовалъ, конечно, коммиссаръ полиціи нравовъ. Такъ какъ склонность большинства дамъ къ расточительности въ галантныхъ дѣлахъ была не меньше, чѣмъ желаніе уподобиться въ смѣлости канкана знаменитой Ригольбошъ, прославленной танцовщицѣ второй имперіи, то легко можно себѣ представить, въ какія оргіи превращались въ концѣ концовъ такія развлеченія. И, дѣйствительно, исторія нравовъ показываетъ, что аристократическій Парижъ предавался въ то время самымъ разнузданнымъ оргіямъ.

* * *

Развращенное общество второй имперіи, какъ и всякая другая испорченная эпоха, естественно должно было сочувственно относиться ко всякаго рода эротикѣ. Мужчины, а нерѣдко и дамы высшаго общества были самыми лучшими покупателями всевозможныхъ запрещенныхъ изданій. Они ревностно старались, чтобы торговля ими процвѣтала вопреки всякаго рода полицейскимъ распоряженіямъ. Благодаря тому, что испорченность охватила весьма широкіе круги, торговля запрещенными изданіями приняла дѣйствительно массовый характеръ. Широко развившаяся въ то время фотографія представляла собой превосходное техническое средство для этого.

Фотографія сообщаетъ эротическому искусству послѣдняго времени особый специфическій характеръ. Исчезла гравюра по дереву и мѣди, сошла со сцены литографія, и ихъ мѣсто заняла повсюду фотографія. Господство фотографіи во всѣхъ областяхъ эротическаго изображенія было вызвано помимо этого однимъ чрезвычайно важнымъ обстоятельствомъ: освобожденіемъ отъ зависимости отъ художника. Старый режимъ, революція и даже поколѣніе 1830 года находились въ зависимости отъ современныхъ художниковъ. Теперь же, когда производство эротическихъ произведеній приняло массовый характеръ и стало предназначаться для массъ, теперь эта зависимость служила бы серьезной помѣхой, тѣмъ болѣе что и прежніе методы репродукціи не были приспособлены къ этому массовому производству. Еще однимъ факторомъ, способствовавшимъ распространенію фотографіи, послужило отсутствіе стиля, характерное для второй имперіи. Фотографія представляла, какъ мы сейчасъ увидимъ, наиболѣе удобный исходъ, давая возможность поставлять на рынокъ эротическій товаръ въ изобиліи и притомъ безъ всякаго участія художника; кромѣ того такой товаръ соотвѣтствовалъ дѣйствительно вкусу каждаго. Отличительнымъ признакомъ второй имперіи былъ ея космополитическій характеръ: она заимствовала у всѣхъ временъ и народовъ. Повсюду, изъ всѣхъ эпохъ брала она то, что ей приходилось по вкусу. То изъ классической древности, то изъ готики, то изъ Ренессанса. Изъ тысячи лоскутовъ шила она свое духовное, физическое и моральное платье; тысячью блюдъ, доставлявшихся изъ всѣхъ частей свѣта, устанавливала она свой столъ,—свое, оригинальное, отечественное подавалось лишь въ концѣ. Такъ же обстояло дѣло и съ искусствомъ: оно беззастѣнчиво копировало старыхъ мастеровъ, манера письма и темы которыхъ соотвѣтствовали господствующимъ моральнымъ воззрѣніямъ, копировала главнымъ образомъ изобразителей наготы. Стараясь удовлетворить массовый спросъ, вызвавшійся ненасытнымъ эротическимъ любопытствомъ, и все же внести въ него нѣкоторое разнообразіе, эротическое искусство прибѣгало, конечно, къ наиболѣе легкому и простому способу: оно черпало изъ сокровищницы прошлаго и вело оживленную

торговлю эротическими произведеніями прежнихъ поколѣній. Именно этому-то и давала самую широкую возможность фотографія. Она давала возможность чрезвычайно дешево, быстро и удобно „переиздавать“ все это. Этимъ и объясняется, что въ настоящее время можно встрѣтить немало фотографическихъ снимковъ съ весьма рѣдкихъ эротическихъ произведеній прошлыхъ вѣковъ. Фотографія воспроизводила смѣлыя каррикатуры 18 вѣка, эротическія произведенія Роландсона, Морленда и, главнымъ образомъ, Морена и Деверіа.

Эта эпоха имѣла, однако, и свое специфическое эротическое искусство. Оно тоже было связано съ фотографіей, оно было— фотографированіемъ съ натуры. Фотографическіе снимки съ натуры, обнаженные женщины и мужчины въ эротическихъ позахъ, эротическія сцены и разнузданныя оргіи,—все это служило весьма ходкимъ товаромъ того времени. Объ „искусствѣ“ во всемъ этомъ не могло быть, конечно, и рѣчи. Но тѣмъ не менѣе это прекрасно уживалось съ господствовавшими эстетическими воззрѣніями. Фабричный вѣкъ въ началѣ своемъ никогда и нигдѣ не имѣетъ художественной совѣсти. Онъ говоритъ: „Ахъ, что тамъ искусство! Искусство чепуха, надувательство! Мы хотимъ реальности, живой конкретной дѣйствительности, а вовсе не созданій разгоряченной фантазіи“. Конкретной реальностью въ области изобразительной эротики и было фотографированіе съ натуры. Тутъ были соблюдены всѣ законы фабричнаго вѣка; быстрота, дешевизна и низкое качество.

Примѣненію фотографіи къ эротикѣ способствовало, далѣе, еще одно обстоятельство: легкость производства и сбыта. Открытая продажа чисто эротическихъ произведеній была запрещена еще со временъ реставраціи и каралась высокимъ денежнымъ штрафомъ и тюремнымъ заключеніемъ. Однако, при буржуазной монархіи обходъ закона былъ чрезвычайно простъ, организація и функціонированіе полицейскаго аппарата были въ то романтическое время еще очень несовершенны. Дѣло существенно измѣнилось, когда бонапартизмъ превратилъ полицію въ одинъ изъ важнѣйшихъ столповъ своего господства и власти. Большія гравюры и литографіи легко бросались въ глаза; ихъ изготовленіе было чрезвы-

чайно кропотливо, требовало много машинъ и рабочихъ рукъ, и послѣднія совершенно немыслимо было скрыть отъ недреманнаго ока полиціи. Фотографіи же представляли неоцѣненныя удобства и преимущества въ этомъ отношеніи. Онѣ могли изготовляться каждымъ незамѣтно, безъ всякихъ особыхъ приспособленій, быстро и легко. Купецъ могъ торговать самыми невинными вещами и въ то же время дѣлать превосходнѣйшія дѣла эротическими фотографіями, которыя онъ носилъ въ небольшомъ пакетѣ у себя въ боковомъ карманѣ. Такого рода торговля удержалась и до нашихъ дней, несмотря на самыя строгія преслѣдованія и наказанія. Въ то же время полиція была настолько предупредительна, что обращала вниманіе только на то, что непосредственно ей бросалось въ глаза. И торговцы эротическимъ товаромъ шли навстрѣчу ея требованіямъ, продавая его тайно. Въ эту эпоху все, не исключая и эротическихъ произведеній немногихъ современныхъ художниковъ и рисовальщиковъ, поступало въ продажу въ формѣ небольшихъ фотографическихъ карточекъ.

* * *

Результатомъ такого положенія вещей служатъ два явленія: общій уровень эротическаго искусства замѣтно понизился, и изъ эротики въ значительной мѣрѣ устранился элементъ каррикатуры. Во всякомъ случаѣ чистая эротика безъ примѣси сатиры или юмора заняла такое видное мѣсто, какъ никогда еще до сихъ поръ.

Въ отношеніи художественнаго стиля эротическая каррикатура пошла, естественно, по тому же пути, который избрало себѣ и серьезное искусство: она тоже занималась преимущественно копированіемъ. Серьезное искусство охотнѣе всего копировало вначалѣ Рококо. Въ отношеніи преобладанія чувственности и развращенности общественная мораль снова приблизилась къ старому режиму. Эта эпоха была понятнѣе другихъ, поэтому-то и искусство ея переносили въ современность. Съ какой рафинированностью производилось это заимствованіе у Рококо, классически доказываетъ замѣчаніе императрицы Евгеніи, сдѣланное ею наи-

болѣе выдающемуся толкователю Рококо Шарлю Шаплену: „М-сье Шапленъ, я въ восторгѣ, ваши картины не только неприличны, онѣ гораздо больше...“ Если оффиціальное искусство и не заходило, можетъ быть, такъ далеко, какъ Ланкре и Борель, то все же все оно было пропитано моднымъ кокоточнымъ ароматомъ, на который неудержимо реагирована современная чувственность. Не имѣя возможности даже опредѣлить, въ чемъ именно дѣло, современный зритель чувствовалъ, что сейчасъ все, даже самое скромное, производитъ болѣе эротическое впечатлѣніе.

То же справедливо и относительно каррикатуры, которая въ теченіе нѣкотораго времени также заимствовала свои внѣшнія формы у Рококо. Современный развратникъ облекался въ граціозный костюмъ либертина 18 столѣтія, кокотка превращалась въ изящную маркизу. Такимъ образомъ, примитивная грубость развращенности подвергалась нѣкоторой идеализаціи. Примѣромъ этого можетъ служить „Partie Contre-Carrée“. Отъ галантной прелюдіи влюбленные готовы перейти къ болѣе конкретнымъ ласкамъ. Но въ самый рѣшительный моментъ на сцену выступаетъ прадѣдъ, мирно покоившійся въ рамкахъ стариннаго портрета на стѣнѣ, пока дѣло не переходило границы дозволеннаго. Теперь же, возмущенный, онъ собирается выйти изъ рамокъ портрета и грозно предстать передъ правнучкой. Но поколѣніе фабричнаго вѣка не смущается этимъ. Въ отвѣтъ на угрозу старика художникъ снабдилъ его портретъ сверху большими рогами: они свидѣтельствуютъ о томъ, что прабабка провинившейся внучки тоже провела весь свой вѣкъ не только въ культѣ одного Гименея.—Такія картины продавались, конечно, открыто. Не менѣе любопытна въ этомъ отношеніи и литографія „Запретные плоды“, исполненная въ стилѣ бидермейеръ.

Однако, машинный вѣкъ въ началѣ своего развитія по существу слишкомъ противоположенъ ароматной граціи Рококо, чтобы родство этихъ двухъ эпохъ могло принять болѣе тѣсный характеръ. И заимствованіе у Рококо было лишь временнымъ, оно длилось лишь до тѣхъ поръ, пока не развились формы, адэкватныя сущности новаго вѣка. Началу машиннаго вѣка соотвѣтствуетъ все жестокое, пря-

Вилліамъ Гогардъ. **Послѣ**. (Галантно-сатирическая гравюра).

Венера. Гравюра **Бегама.**

молинейное, законченное, практическое; это наложило, конечно, неизгладимый отпечатокъ трезвости и на галантное искусство,—оно стало непоэтичнымъ, прозаическимъ, трезвымъ, разсудочнымъ. Чрезвычайно характернымъ образцомъ такой непоэтичной трезвости служитъ большая литографія: „Веселая компанія". Такой товаръ безусловно соотвѣтствовалъ вкусамъ эпохи. Многими сотнями издавались поэтому такія произведенія. То, что они пользовались большой популярностью и находили себѣ массовый сбытъ, доказываетъ уже тотъ фактъ, что главные поставщики этого товара помимо главнаго предпріятія въ Парижѣ устроили еще отдѣленія въ Лондонѣ и Берлинѣ. Этимъ искусствомъ мелкая и средняя буржуазія охотно украшала въ то время стѣны своихъ жилищъ; многое изъ этихъ произведеній дошло до насъ въ такомъ видѣ. На эти произведенія наталкиваешься на каждомъ шагу въ семьяхъ, въ домахъ которыхъ сохранилась обстановка пятидесятыхъ и шестидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія.

Въ области моды увлеченіе кринолиномъ давало поводъ къ многочисленнымъ эротическимъ каррикатурамъ и юмористическимъ иллюстраціямъ. И подобно тому, какъ неграціозна и неуклюжа была эта мода, столь же жестко и грубо звучитъ эротическій юморъ, который связывали съ нею такіе художники, какъ Марселенъ, Гревенъ и др. Отсутствіемъ какой-либо поэтичности объясняется и то, почему всѣ эти произведенія производили особенно непристойное впечатлѣніе.

По мѣрѣ того, какъ эротическія произведенія должны были исчезнуть съ улицы, изъ открытой продажи, эротическое любопытство и развращенная чувственность все больше и больше стали прибѣгать къ тайно распространявшимся произведеніямъ этого рода. Плодами извращенной эротической фантазіи наряду съ постоянными нескончаемыми репродукціями произведеній Пуатевена были эскизы Гревена и Марселена, изображавшія интимную жизнь женщины во всѣхъ ея проявленіяхъ. Но это была лишь ничтожная часть массоваго производства. Подавляющее большинство составляли безыменныя произведенія, авторовъ которыхъ опредѣлить невозможно уже по одной той причинѣ, что у боль-

шинства ихъ вообще не было никакого имени. Наиболѣе частымъ мотивомъ этихъ безыменныхъ произведеній служатъ эротическія кафе-шантанныя и цирковыя сцены. Современный шантанъ, равно какъ и циркъ, возникли во время второй имперіи и достигли тогда же своего наивысшаго расцвѣта. И мотивы этого рода служили излюбленной темой эротическаго остроумія. Одна коллекція, состоявшая изъ ста экземпляровъ этого рода, попавшая къ намъ въ руки, содержала больше половины этихъ сюжетовъ. Въ изображеніи безыменныхъ художниковъ, „творчество“ которыхъ находилось въ строгомъ соотвѣтствіи съ требованіями спекулянтовъ-издателей, мотивы эти принимаютъ грубо эротическій и циничный характеръ и производятъ зачастую отвратительное впечатлѣніе, которое помимо содержанія усиливается еще, конечно, въ значительной мѣрѣ полнымъ отсутствіемъ какой бы то ни было художественности.

Эта порнографія распространялась по всему міру и служила предметомъ самой оживленной торговли. Благодаря этому произведенію различныхъ странъ перемѣшались между собой и зачастую очень трудно опредѣлить, откуда родомъ то или иное изъ нихъ. Не подлежитъ, однако, ни малѣйшему сомнѣнію, что большинство этихъ произведеній изготовлялось въ Парижѣ,—объ этомъ съ достаточной ясностью свидѣтельствуютъ изображенные на нихъ типы и моды. Что и Вѣна въ этомъ отношеніи не отставала, доказываютъ многіе женскіе портреты съ чисто „вѣнскими“ пышными прелестями женской наготы. Періодъ расцвѣта этого порнографическаго производства продолжался вплоть до семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ.

* * *

Въ Германіи этой эпохи большая часть продуктовъ развращенной эротической фантазіи появлялась въ Мюнхенѣ. Наиболѣе видными фабрикантами этого товара были здѣсь Вильгельмъ Каульбахъ и Генрихъ Лоссовъ. Дѣятельности Вильгельма Каульбаха, какъ поставщика эротическихъ произведеній, мы касались уже во второмъ томѣ нашей „Исторіи каррикатуры европейскихъ народовъ“. Мы ограничимся по-

тому лишь указаніемъ на его наиболѣе извѣстныя эротическія произведенія. Таковыми могутъ считаться „Рожденіе пара“, панно для проэктировавшейся стѣнной живописи въ выставочномъ отдѣлѣ промышленности, и „Кто покупаетъ божковъ любви?“, эротическая шутка, посвященная имъ своимъ друзьямъ и товарищамъ. Противъ „Рожденія пара“ можно сдѣлать лишь художественное возраженіе, и если бы Каульбахъ всегда понималъ такимъ образомъ созидательный принципъ силы, то морально противъ него нельзя было бы возбудить никакого обвиненія. „Кто покупаетъ божковъ любви?“—наиболѣе распространенная, наиболѣе популярная и, можно сказать даже, наиболѣе извѣстная нѣмецкая эротическая каррикатура. Слава эта безусловно незаслуженная. Конечно, сама идея довольно остроумна и забавна, но она очень уже не нова. Подобно тому, какъ Каульбахъ въ своемъ „Рейнеке-Фуксъ“ былъ только неудачнымъ и слабымъ подражателемъ неизмѣримо выше него стоящаго француза Грандевилля, такъ и въ этой каррикатурѣ онъ воспроизвелъ только весьма популярный въ античной древности эротическій мотивъ. Французскіе эротики тридцатыхъ годовъ тоже гораздо болѣе художественно пользовались этимъ мотивомъ. Единственнымъ преимуществомъ произведенія Каульбаха служитъ его большой форматъ. Тѣмъ не менѣе эта каррикатура сохранила свою популярность даже до настоящаго времени. Она продается и сейчасъ, и еще недавно была издана вновь. Каульбахъ былъ, впрочемъ, не единственнымъ нѣмецкимъ художникомъ этого времени, воспользовавшимся этимъ мотивомъ. Его мюнхенскій коллега Генелли нарисовалъ на эту тему весьма тщательно выписанную акварель. Генелли примыкаетъ ближе къ античному образцу, не такъ циниченъ и не такъ ядовито саркастиченъ, какъ Каульбахъ; въ художественномъ отношеніи его акварель стоитъ безусловно выше произведенія перваго. Въ продажу акварель Генелли поступила, какъ намъ извѣстно, лишь въ видѣ небольшой фотографіи.

Лоссовъ еще, быть можетъ, въ большей мѣрѣ, чѣмъ Каульбахъ, былъ ясно выраженнымъ рисовальщикомъ наготы. Но онъ не былъ такимъ лицемѣрнымъ, какъ Каульбахъ; онъ вовсе не старался воспѣвать германскую добродѣтель,

цѣломудріе и чистоту нравовъ,—онъ просто хотѣлъ служить открыто прекрасной женщинѣ и сладострастно повѣствовать объ ея красотѣ. Это одно говоритъ сразу въ его пользу. Большая часть оффиціальныхъ произведеній Лоссова воспроизводитъ наготу женскаго тѣла; вполнѣ естественно, конечно, что наряду съ этимъ для своихъ пріятелей и для особыхъ „гурмановъ“ онъ писалъ и эротическія картины. Наибольшей популярностью пользуются его иллюстраціи къ „Гостиницѣ на Ланѣ“, которыя онъ написалъ для одного художественнаго кабачка. Благодаря литографскому воспроизведенію эти иллюстраціи превратились въ порнографическую серію и продаются еще и теперь тайкомъ. Серія эта производитъ несомнѣнно сильное эротическое впечатлѣніе, но вмѣстѣ съ тѣмъ ясно указываетъ на всѣ художественные недочеты Лоссова, а тѣмъ самымъ и вообще на антихудожественность эпохи, ее породившей.

Къ кругу Каульбаха и Лоссова слѣдуетъ отнести также и Гедона, извѣстнаго архитектора и художественнаго совѣтника Людвига II. Насколько силенъ былъ Гедонъ въ области эротическаго остроумія и фантазіи, доказываетъ его статуэтка „Господинъ міра“. Эта скульптура можетъ быть по праву названа лучшимъ въ художественномъ отношеніи эротическимъ произведеніемъ этого времени.

* * *

Всѣ эти произведенія представляютъ собой большую цѣнность для историка нравовъ. Тѣмъ не менѣе для общей исторіи большее значеніе представляютъ, на нашъ взглядъ, эротическія каррикатуры, отчасти вызванныя страстью къ скандалу, отчасти же служившія дѣлу политической пропаганды.

Мы уже выше упоминали, что эротическая каррикатура наряду съ эротической эпиграммой служила нерѣдко средствомъ личной мести. Въ настоящее время этого не наблюдается,—соціальная совѣсть слишкомъ развита и не допускаетъ такого рода мести. Но это плодъ лишь самаго послѣдняго времени: въ исторіи второй французской революціи намъ извѣстно немало скандаловъ частнаго характера, при

которыхъ одна или обѣ стороны въ широкомъ масштабѣ пользовались Эротической каррикатурой, какъ средствомъ для взаимнаго оклеветанія и опозоренія. Наиболѣе извѣстнымъ и интереснымъ случаемъ въ этомъ направленіи служитъ полемика между Жоржъ-Зандъ и Альфредомъ Мюссе. Въ крови геніальной Жоржъ-Зандъ вспыхнуло еще разъ чувственное пламя ея гордой прабабки, которая была никѣмъ инымъ, какъ мадамъ де-Севинье. Это пламя воодушевило Жоржъ-Зандъ на смѣлые и сильные литературные подвиги, но въ то же время сдѣлало и изъ нея самой чрезвычайно чувственную и требовательную въ дѣлахъ любви женщину. Этимъ требованіямъ весьма мало соотвѣтствовалъ, какъ гласила молва, ея возлюбленный Альфредъ Мюссе, и вотъ именно это обстоятельство и послужило якобы въ конечномъ счетѣ поводомъ къ взаимнымъ раздорамъ и къ окончательному разрыву. Во всякомъ случаѣ слухи передавали это въ самой категорической формѣ. Далѣе, молва говорила то, что Жоржъ-Зандъ въ этомъ смыслѣ издѣвается надъ своимъ бывшимъ другомъ. Мюссе же мстилъ ей якобы за это, распространяя въ кругу своихъ друзей Эротическія каррикатуры на Жоржъ-Зандъ. Цѣлью этихъ каррикатуръ служило якобы желаніе доказать развратно-чувственный обликъ Жоржъ-Зандъ,—или мадамъ Дюдеффанъ, какъ ея, въ сущности, звали. Объ этихъ каррикатурахъ свидѣтельствуютъ многіе современники, и намъ самимъ пришлось видѣть нѣсколько экземпляровъ. Хотя онѣ и представляютъ собой небольшія фотографіи, тѣмъ не менѣе съ полной достовѣрностью можно установить, что онѣ были направлены именно противъ Жоржъ-Зандъ. Наличность этихъ эротическихъ каррикатуръ не подлежитъ, такимъ образомъ, никакому сомнѣнію. Но это еще отнюдь не доказываетъ, что инспирировалъ ихъ Мюссе и что это было вызвано клеветой на него со стороны Жоржъ-Зандъ.

Чистѣйшей страстью къ скандаламъ проникнуто, несомнѣнно, и большинство эротическихъ каррикатуръ, направленныхъ противъ Наполеона III и императрицы Евгеніи, хотя эти каррикатуры большею частью надѣвали на себя маску средствъ политической борьбы. Тѣмъ не менѣе не подлежитъ никакому сомнѣнію и исторически доказано, что

поводовъ къ такого рода каррикатурамъ было совершенно достаточно, если даже интимныя отношенія императорскаго французскаго дома къ двумъ величайшимъ развратнымъ натурамъ 19 столѣтія, къ итальянскому королю Виктору-Эмануилу и къ испанской королевѣ Изабеллѣ, и нельзя считать доказанными.

Объективное историческое изслѣдованіе давно уже показало, что Наполеонъ III далеко не былъ такимъ воплощеніемъ порока и развращенности, какъ изображали его современники. Тѣмъ не менѣе онъ все же давалъ много поводовъ къ тому, чтобы это мнѣніе возникло и укрѣпилось. То, что онъ отдавалъ дань общей безнравственности, слѣдуетъ хотя бы уже изъ того, что, какъ сообщаетъ преданная ему принцесса Матильда, у него нерѣдко бывало заразъ три метрессы. Для его характеристики не лишено интереса и то, что онъ не прилагалъ никакихъ усилій, чтобы скрыть свой развратъ отъ своихъ приближенныхъ. Аналогичные слухи ходили и про императрицу.

Въ душной атмосферѣ, которая окутала все уже въ серединѣ пятидесятыхъ годовъ и которая вселила въ умы всѣхъ скептиковъ непоколебимое убѣжденіе, что вся жизнь топчется на вулканѣ и что рано или поздно, а все снова взлетитъ въ воздухъ,—въ этой душной атмосферѣ было вполнѣ естественно, что безсильная ненависть тщательно накапливала всѣ зловѣщіе аргументы и перерабатывала ихъ въ клеветническіе памфлеты, чтобы, въ тайно все время поддерживаемомъ пламени, сгорѣли и послѣдніе остатки почтительнаго чувства.

Первые памфлеты на императорскую семью появились очень рано, такъ сказать, въ первый же день побѣды бонапартизма. И за все правленіе Наполеона III не проходило ни одного года, чтобы они не появлялись въ самомъ большомъ количествѣ. Наиважнѣйшіе изъ нихъ слѣдующіе: „Ночи и женитьба Цезаря“, „Галантныя женщины Наполеона“, „Ночи въ Сенъ-Клу“, „Жена Цезаря“, „Исторія новаго Цезаря“, „Приключенія императрицы Евгеніи“ и др. Характеръ этихъ памфлетовъ въ большинствѣ случаевъ эротико-сатирическій.

Съ бонапартизмомъ боролись, такимъ образомъ, не только сторонники республики, но и приверженцы легитимизма.

Многіе изъ этихъ памфлетовъ снабжались, какъ и въ 18 вѣкѣ, сатирическими иллюстраціями, чтобы еще больше подогрѣть интересъ къ нимъ и еще больше усилить впечатлѣніе. Помимо этого къ нѣкоторымъ памфлетамъ издавались впослѣдствіи спеціальныя сатирическія комментаріи. Въ большомъ ходу были портреты императора и императрицы, составленыя изъ эротическихъ фигуръ и аттрибутовъ. Не было ни одного анекдота касательно императорской семьи, который не становился бы сейчасъ же объектомъ эротико-сатирической каррикатуры. О правдивости и достовѣрности слуховъ никто не заботился. Въ эту эпоху всякое средство было дозволено. И всегда такъ: когда возможность серьезной критики устранена, тогда борьба неминуемо принимаетъ характеръ самой беззастѣнчивой клеветы. И месть безжалостно устремляется на носителя власти, кто бы онъ ни былъ. Именно съ такой точки зрѣнія слѣдуетъ разсматривать большинство эротическихъ каррикатуръ на Наполеона, Евгенію и весь дворъ второй имперіи.

Здѣсь слѣдуетъ повторить то, что мы говорили уже выше: императорскій дворъ самъ въ значительной мѣрѣ способствовалъ такой славѣ. Достаточно подумать только о сопоставленіи Наполеона и Евгеніи съ такими именами, какъ Викторъ Эмануилъ и Изабелла. Мы знаемъ немного именъ изъ исторіи нравовъ этой эпохи, которыя вызывали бы такое моральное отвращеніе, какъ именно эти. Оппозиція была бы чрезвычайно недальновидной, если бы не воспользовалась этимъ исключительно благопріятнымъ случаемъ для своихъ нападокъ. И дѣйствительно она постаралась воспользоваться имъ въ самомъ широкомъ масштабѣ, не пожалѣвъ на это ни труда, ни красокъ.

Если интимныя отношенія французскаго дома къ сладострастнику Виктору Эмануилу и къ Мессалинѣ 19 вѣка, Изабеллѣ Испанской, значительно понижали во всей Европѣ его моральный престижъ, то Парижу они давали неисчерпаемый матеріалъ для самаго откровеннаго цинизма. Изображая Виктора Эмануила или Изабеллу, каррикатуристы обязательно сопоставляли ихъ съ французской императорской четой. Существовалъ напримѣръ, такъ называемый, любовный календарь Виктора Эмануила. Въ немъ фигурировали

всѣ придворныя дамы, и старыя, и молодыя, и красивыя, и уродливыя, и галантныя, и добродѣтельныя,—въ немъ фигурировали, далѣе, принцессы, здоровыя деревенскія дѣвушки, демимонденки и актрисы, — всѣмъ было отведено мѣсто въ длинномъ перечнѣ. Послѣ посѣщенія Викторомъ Эмануиломъ Парижа злобная сатира не остановилась передъ тѣмъ, чтобы внести въ этотъ списокъ императрицу Евгенію и всѣхъ ея придворныхъ дамъ. Не менѣе циничной каррикатурой обрушивалась оппозиція и на отношенія Наполеона къ Изабеллѣ. Столицы нерѣдко обмѣнивались между собой продуктами эротическаго остроумія. То, что создавалъ циничный юморъ въ Мадридѣ, то тотчасъ же подхватывалось парижскими каррикатуристами. Въ формѣ безчисленныхъ маленькихъ фотографій распространялись эти произведенія въ Парижѣ. Всѣ превосходно понимали: изображая безнравственными чудовищами Виктора Эмануила и Изабеллу, каррикатура подрываетъ въ то же время авторитетъ и престижъ бонапартизма.

1870 годъ, открывшій, наконецъ, свободный путь этой скопившейся ненависти, въ десяткахъ эротическихъ каррикатуръ отразилъ апогей и завершеніе этой единственной въ своемъ родѣ борьбы. Еще разъ всѣ мнимые и дѣйствительные грѣхи бонапартизма отразились въ зеркалѣ каррикатуры. То, однако, что прежде появлялось въ свѣтъ въ видѣ небольшихъ фотографій, то издавалось теперь открыто и въ большомъ форматѣ. Къ старому присоединилось теперь, естественно, столько же новаго. Эта эпоха была неисчерпаема и неутомима въ своихъ нападкахъ. Месть бонапартизму была страшной,—онъ долженъ былъ задохнуться въ потокѣ грязи. Чтобы дать хотя бы приблизительное представленіе объ этой сатирической ярости, приведемъ нѣсколько примѣровъ каррикатуры 1870 года. „Купаніе“ изображаетъ Наполеона въ компаніи двухъ друзей, подсматривающихъ купаніе обнаженной красавицы и собирающихся произвести галантное нападеніе. „Развлеченія“ изображаютъ оргію Наполеона и его друзей съ дамами изъ высшаго парижскаго общества. Каррикатуры „Фаустъ и Маргарита“ и „Веселое знакомство“ воспроизводятъ эротическія сцены между Наполеономъ и его послѣдней метрессой Маргаритой Беланже. Нападки на им-

ператрицу носятъ еще болѣе циничный характеръ. Всѣ онѣ изображаютъ любовныя интриги Евгеніи съ Оливье, съ Піемъ IX и съ другими. Каррикатура не оставляла въ покоѣ и наслѣдника. Согласно ей, онъ получаетъ достойное воспитаніе, его просвѣщаютъ кокотки. Большинство этихъ каррикатуръ озаглавлено „Воспитаніе одного принца". Всѣ они появлялись въ формѣ большихъ цвѣтныхъ литографій и находили себѣ самый широкій сбытъ. Не забывалась при этомъ, конечно, и церковь, все время ревностно служившая бонапартизму. Въ десяткахъ не менѣе циничныхъ каррикатуръ изображается развратная жизнь монаховъ, монахинь и высшихъ и низшихъ служителей церкви.

Тутъ слѣдуетъ упомянуть и о нѣмецкой каррикатурѣ на Наполеона III и Евгенію. Ихъ появлялось тоже не мало начиная съ пятидесятыхъ годовъ и вплоть до конца печальной трагедіи. Особенно циничны были здѣсь каррикатуры на Евгенію.

Мы упомянули здѣсь о сравнительно ничтожной части того, что создала безграничная ненависть къ второй французской имперіи. Никто, повторяемъ, не заботился и не интересовался тѣмъ, соотвѣтствуетъ ли изображаемое хоть въ отдаленной формѣ дѣйствительности. Самыя невѣроятныя комбинаціи и самая злостная клевета принимались тотчасъ же на вѣру, если только ихъ можно было использовать въ цѣляхъ борьбы. Здѣсь передъ нами раскрывается вся глубина раскола французской націи. И именно это придаетъ особую цѣнность этимъ произведеніямъ, подымаетъ ихъ высоко надъ уровнемъ личнаго элемента и дѣлаетъ изъ нихъ наиболѣе яркое зеркало бонапартизма.

* * *

Періодъ послѣ 1870 года по существу своему нисколько не отличается отъ эпохи 1850 – 1870 гг., такъ какъ экономическій базисъ остался все тотъ же. Все различіе сводится лишь къ тому, что теперь господствующей тенденціей развитія—черезъ крупную промышленность къ крупному капитализму—были охвачены постепенно всѣ государства Европы, не исключая и Россіи. По этой-то причинѣ Парижъ третьей

республики ни на іоту не нравственнѣе Парижа второй имперіи, и развращенность Парижа теперь не отличается существенно отъ развращенности Берлина или какой-нибудь другой европейской столицы. Приведемъ хотя бы одинъ примѣръ. При третьей республикѣ появилось еще больше порнографическихъ романовъ, чѣмъ при второй имперіи. Заголовки нѣкоторыхъ изъ нихъ: „Романъ моего алькова", „Герцогиня Лесбосъ", „Подобранная юбка" и т. п. типичны для всей этой категоріи. Далѣе, то, что при второй имперіи считалось еще чрезвычайно пикантнымъ, при третьей республикѣ и въ новой германской имперіи считалось самымъ невиннымъ и благопристойнымъ.

Тѣмъ не менѣе за послѣднія десятилѣтія совершился значительный переворотъ: грубая форма претерпѣла рѣшительную модификацію. Эротика стала гораздо скромнѣе, стала производить хотя бы своей внѣшней стороной не столь отталкивающее впечатлѣніе. Принципъ общественной нравственности: „скромность во внѣ" одержалъ побѣду по всей линіи. Конкретнымъ результатомъ служитъ то, что „благопристойность" въ настоящее время перешла настолько уже въ плоть и кровь, что естественнымъ, здоровымъ и нравственнымъ считается сейчасъ то, что на самомъ дѣлѣ носитъ болѣзненный характеръ слабости. Это отличительный признакъ всякой извращенной и изолгавшейся морали.

Съ внутренней стороны наблюдается столь же сильное развитіе въ направленіи утонченности и извращенности. Все приняло болѣе разнообразный характеръ; эротическія радости испытываются уже не въ самомъ достиженіи, а въ рафинированной сложности и варіаціи достиганія. Тѣмъ самымъ человѣчество приближается къ элементамъ той культуры, которая пустила корни въ исторіи Европы въ эпоху Ренессанса...

Но если такое развитіе по всей линіи приводитъ къ столь рафинированному наслажденію, по сравненію съ которымъ блѣднымъ и тусклымъ кажется все, что прежде составляло апоѳеозъ безстыдства, то, съ другой стороны, современность создала и весьма солидный и значительный противовѣсъ. Этимъ противовѣсомъ служитъ проявляемая не только единичнымъ индивидуумомъ, но и массой посто

янная самовоспитательная реакція. Народныя массы имѣютъ передъ собой опредѣленныя задачи, серьезныя политическія цѣли. Великая и значительная истина нашего времени, сознаніе того, что цѣли человѣчества заложены въ достижимомъ и возможномъ будущемъ, что передъ человѣчествомъ разстилается это необозримое, счастливое будущее и что человѣчество рано или поздно овладѣетъ этимъ прекраснымъ будущимъ,—это горделивое сознаніе перешло въ плоть и кровь народныхъ массъ. Это политическое стремленіе заставляетъ массу стремиться прочь отъ тины низменной похоти и чувственности. У нея съ каждымъ днемъ, съ каждымъ часомъ остается все меньше и меньше времени для этого.

Такой прочно базированной нравственной реакціи массы не знала до сихъ поръ ни одна эпоха, ибо никогда народъ не сознавалъ въ такой ясной формѣ сущности и внутренней взаимозависимости вещей. То, что нѣкогда было надеждой и мечтой немногихъ избранныхъ и лучшихъ людей, то стало сегодня горделивымъ убѣжденіемъ массы. Таковъ отличительный и рѣшающій моментъ, и таково побѣдное знамя, которое гордо развѣвается надъ могилою прошлаго. „Колокола смерти молчатъ"—колокола смерти, въ которые погребально звонилъ пессимизмъ...

Именно этотъ моментъ и не хочетъ замѣчать современная изолгавшаяся и лицемѣрная мораль. А въ тѣхъ случаяхъ, когда она его все-таки замѣчаетъ, она считаетъ его сатирически-циничное зеркало большимъ преступленіемъ, чѣмъ самое безнравственное дѣяніе. Но такова уже старая историческая логика вещей. Она поступаетъ такъ потому, что сама въ конечномъ счетѣ служитъ наивысшей безнравственности, которая только вообще существуетъ, служитъ реакціи, которая старается свести всю человѣческую культуру на уровень средневѣковья. Что въ этомъ стремленіи ей помогаютъ сотни самыхъ честныхъ и искреннихъ людей, не мѣняетъ самой сущности дѣла, такъ какъ одной искренности и честности далеко еще недостаточно для того, чтобы понять историческую и экономическую взаимозависимость вещей.

* * *

Утонченность нашей культуры наряду съ вышеохарактеризованной реакціей въ массѣ вызвала и еще одно положительное явленіе. Великія завоеванія науки нашего времени не прошли безслѣдно и въ сферѣ художественнаго воспроизведенія эротики, а повели и здѣсь къ весьма значительнымъ послѣдствіямъ. Безъ всякаго преувеличенія мы можемъ сказать: новѣйшія измѣненія въ этой сферѣ носятъ такой рѣшительный характеръ, что передъ нами несомнѣнно радикальный переворотъ, какого не знала до сихъ поръ еще ни одна эпоха.

Искусство заглянуло въ священную тайну, стало осторожнѣе, осмотрительнѣе и обдуманнѣе. Перестало заниматься однѣми лишь внѣшними формами, такъ сказать, механическими движеніями чисто животной эротики.

То, что справедливо относительно эротической поэзіи второй половины прошлаго столѣтія, то справедливо и даже въ большей мѣрѣ и относительно изобразительнаго эротическаго искусства. Эротическій мотивъ считался въ огромномъ большинствѣ случаевъ объектомъ забавы, веселой шутки и возбужденной болтовни: въ лучшемъ случаѣ въ краевыя, творческія эпохи исторіи въ немъ наряду съ наслажденіемъ обнаруживалась и воплощалась грандіознѣйшая форма стихійной мощи. Это относится, напримѣръ, къ произведеніямъ мастеровъ Ренессанса. Но тщетно будемъ мы искать въ эротическомъ искусствѣ прежнихъ эпохъ какого-либо болѣе или менѣе глубокаго анализа сущности любви, раскрытія ея сокровеннѣйшихъ таинъ, сознанія внутренней связи съ природой и назначенія человѣка и пониманія неотвратимыхъ послѣдствій всего этого. Въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ встрѣчаемъ мы болѣе или менѣе глубокую философію любви, но никогда не читаемъ ея трагизмъ, все то проклятіе, которое тяготѣетъ надъ нею. Мы не говоримъ уже о томъ, что во всемъ этомъ искусствѣ нѣтъ, конечно, и слѣда сознательнаго соціальнаго пониманія и обсужденія вопроса. Видя въ эротикѣ исключительно личный, индивидуальный элементъ, прежнія эпохи совершенно не замѣчали ея соціальныхъ опасностей, тѣхъ страшныхъ ранъ, которыя

Эросъ не только способенъ наносить, но которыя онъ дѣйствительно изъ году въ годъ съ неумолимой необходимостью, обусловленной сущностью нашего экономическаго строя, наноситъ сотнямъ тысячъ людей. Если прежде и обращалось вниманіе на темныя стороны Эроса, то и въ этомъ господствовала та же тенденція, которая усматриваетъ въ эротикѣ исключительно индивидуальное наслажденіе: несчастіе считалось роковымъ стеченіемъ обстоятельствъ для даннаго индивидуума, надъ которымъ можно было даже злорадно смѣяться.

Все это кореннымъ образомъ измѣнилось въ послѣдней трети 19 столѣтія. Конечно, грубо животная точка зрѣнія не исчезла совсѣмъ: она всегда будетъ такъ или иначе существовать, такъ какъ все психическое въ конечномъ счетѣ является лишь эманаціей чисто физическаго. Другой эротики быть не можетъ. Остались въ настоящее время и такіе изобразители ея, которые видятъ въ ней только забаву, только игру и наслажденіе, только вѣчно лазурное и ясное небо постоянныхъ и ничѣмъ неомрачаемыхъ радостей. Но за послѣдніе три десятилѣтія во всѣхъ странахъЕвропы появились также и дальновидные и безжалостные анатомы и аналитики нашихъ эротическихъ ощущеній. Это философы эротики, историки, которые не останавливаются на одной лишь техникѣ, а пишутъ законы эротики, конструируютъ ея комедіи и трагедіи на фонѣ вселенной. Напомнимъ въ литературѣ хотя бы Стриндберга, Уайльда, Ведекинда; въ изобразительномъ искусствѣ Тулузъ-Лотрека, Форена, Бердслея, Гейне. И они, идущіе по этому направленію, образуютъ сейчасъ подавляющее большинство...

* * *

Для сатирика при изображеніи эротическихъ мотивовъ есть всего лишь одна форма: это цинизмъ.

Массовая реакція противъ безнравственности, проникающей въ семью, общество и государство, повела во всѣхъ странахъ къ открытому признанію права на цинизмъ, наиболѣе дѣйствительнымъ орудіемъ котораго стала въ настоящее время безспорно каррикатура. Различны въ отдѣльныхъ странахъ только рамки этого права на цинизмъ.

Если цинизмъ былъ признанъ правомѣрнымъ и въ моральномъ отношеніи, то это отнюдь не даетъ еще неограниченнаго права на него для каждаго и всякаго. Наоборотъ. Ни къ кому не могутъ предъявляться столь высокія требованія, какъ именно къ цинику, который цинизмомъ своимъ вторгается въ открытую борьбу умовъ. И чѣмъ рѣзче, чѣмъ сильнѣе цинизмъ, тѣмъ выше должна быть его художественная цѣнность; содержаніе ни въ чемъ не должно порабощать формы. Циникъ долженъ обладать обширнымъ, всеобъемлющимъ міросозерцаніемъ, онъ долженъ быть серьезнымъ философомъ исторіи. И еще одно условіе: въ конечномъ счетѣ циникъ долженъ черпать свое вдохновеніе въ наивысшихъ нравственныхъ тенденціяхъ. Если у циника отсутствуетъ это послѣднее качество, то весь его цинизмъ не имѣетъ никакого права на существованіе. Опасныя операціи общественнаго организма,—а вѣдь таковыми и является открыто выражаемый цинизмъ,—наряду съ вѣрной рукой требуютъ еще интенсивнаго и сознательнаго чувства отвѣтственности со стороны хирурга.

Самыя широкія границы отведены цинизму, несомнѣнно, во Франціи. Первымъ, кто ихъ использовалъ и использовалъ въ такомъ масштабѣ, какъ никто до него и послѣ него, былъ бельгіецъ Фелисьенъ Ропсъ. Противъ творчества Ропса можно возвразить очень многое. Культъ, который воздавался Ропсу и воздается еще и по сіе время, обязываетъ насъ сдѣлать эту существенную оговорку. Своей славѣ и переоцѣнкѣ своихъ заслугъ Ропсъ обязанъ своей безграничной смѣлости, съ которой онъ съ циничнѣйшей откровенностью изобразилъ весь репертуаръ пороковъ человѣчества. Пораженные содержаніемъ, многіе зрители утрачивали способность трезво оцѣнивать художественную, цѣнность его произведеній. На самомъ дѣлѣ Ропсъ весьма посредственный рисовальщикъ. У него нѣтъ дальновидности и потому нѣтъ пластики. Все у него безплотно, все лишь конструировано. Его художественное творчество не вмѣщаетъ ни одного новѣйшаго завоеванія искусства. То, на что онъ способенъ, на то были въ гораздо большей мѣрѣ способны другіе. Все, что онъ создавалъ, было вымучено. И что самое скверное: его дарованіе не овладѣваетъ матеріаломъ, а, на

оборотъ, матеріалъ на каждомъ шагу порабощаетъ его. Онъ не бичеватель порнографіи, а самъ зачастую порнографъ. Это необходимо особенно подчеркнуть. Тѣмъ не менѣе изъ этого пункта анализа его творчества не слѣдуетъ того заключенія, будто въ этомъ и заключается вся тайна его исключительной популярности и что здѣсь снова классически доказывается справедливость стараго рецепта: изображай сладострастіе, но рядомъ съ нимъ изображай непременно дьявола. Такое заключеніе было бы въ высшей степени ошибочнымъ. Это можно было бы доказать цѣлымъ рядомъ тѣхъ писателей, которые выступали пропагандистами Ропса. Пусть для многихъ поклонниковъ Ропса главная прелесть его произведеній заключается въ ихъ порнографичности.— Для столь же многихъ его творчество представляется выполненіемъ программы, которую поставилъ передъ собой Ропсъ или по крайней мѣрѣ сдѣлалъ видъ, что поставилъ.

Въ глубинѣ души каждаго человѣка, будь то мужчины или женщины, стараго или молодого, кишитъ цѣлое гнѣздо низменныхъ инстинктовъ и страстей,—таково міровоззрѣніе Ропса, таковъ лейтъ-мотивъ всѣхъ его произведеній. Существо, которое доводитъ мужчину до физическаго, моральнаго и духовнаго истощенія, изъ котораго грязнымъ, вонючимъ потокомъ исходитъ все отвратительное, все низменное,— такова женщина. Скотская ненасытность—таковъ мужчина. Ропсъ свелъ понятія мужчины и женщины къ инструментамъ сладострастія. Не къ объятію мужчины и женщины. Объятіе есть лишь одна изъ варіацій, которыя могутъ быть сыграны на этихъ инструментахъ.

Заголовкомъ ко всему творчеству Ропса могло бы служить его произвененіе: „Сатана засѣваетъ землю сѣменемъ, котораго она ждетъ“. Сатана паритъ надъ землей въ ночной мглѣ и тяжелымъ дождемъ засѣваетъ землю своимъ сѣменемъ. Куда падетъ это дьявольское сѣмя, тамъ повсюду рождается порокъ. И каждую изъ тысячи формъ, которую принимаетъ этотъ порокъ, Ропсъ изобразилъ безъ всякой боязни, смѣло, откровенно и выпукло. Онъ достигаетъ невѣроятнаго даже въ самомъ скромномъ. Скромной для Ропса нужно назвать, напримѣръ, его «Зрѣлость». Обнаженная вплоть до чулокъ молодая дѣвушка держитъ въ обѣихъ рукахъ свою дѣвст-

венную, но уже созрѣвшую грудь и внимательно разсматриваетъ ее. Чувства, преисполняющія ее при этомъ, говорятъ ей, что она созрѣла теперь, что ее ждутъ радости и муки сладострастія. Мужчина теперь для нея только фаллическое понятіе, такимъ онъ наполняетъ все ея воображеніе, такимъ проносится во всѣхъ ея мечтахъ. Это представленіе, отъ котораго она не въ силахъ уже отдѣлаться, приводитъ ее на Голгоѳу любви. Но мало того: разгоряченная фантазія идетъ все дальше и дальше: неудовлетворенныя желанія выливаются въ форму причудливыхъ, больныхъ сновъ. Таковъ „Идолъ". Такія и аналогичныя представленія пробуждаются въ ней, когда въ обществѣ въ полускрытыхъ словахъ ей шепчутъ о неутолимой жаждѣ ея прелестей. Жалкимъ суррогатомъ дѣйствительности становится въ одинъ прекрасный день маленькій грумъ, голову котораго она жадно прижимаетъ къ своей груди. „Грумъ на всѣ руки" раздается смѣхъ Ропса, и онъ изображаетъ эту дикую оргію сладострастія съ натуралистической откровенностью... Было бы поистинѣ большой несправедливостью говорить, что въ творчествѣ Ропса говоритъ какая-то адская, сатанинская фантазія,— нѣтъ, Ропсъ былъ только иллюстраторомъ своего общества и своего времени.

Творчество Ропса чрезвычайно обширно: оно насчитываетъ свыше 1200 произведеній, среди нихъ большая часть гравюръ. Наибольшей извѣстностью пользуется его серія „Les Sataniques".

Окинувъ общимъ взглядомъ все творчество Ропса и всю ту смѣлость, крайнихъ предѣловъ которой онъ достигалъ, мы невольно испытаемъ чувство сожалѣнія. Сожалѣніе по поводу того, что этой кистью водила не рука большаго художника, чѣмъ былъ Ропсъ. Если бы Ропсу былъ свойственъ монументальный художественный талантъ, если бы онъ обладалъ, напримѣръ, художественной силой Домье и былъ бы воодушевленъ тою же нравственной высотой, то его цинизмъ привелъ бы его, навѣрное, къ границамъ сатиры. А такъ его творчество осталось въ лучшемъ случаѣ детально разработанной программой, а онъ достигъ лишь крайнихъ предѣловъ хотѣнія.

Художника, который осуществилъ бы эту программу, мы,

впрочемъ, не знаемъ и по сей день. Но, съ другой стороны есть нѣсколько художниковъ, которые разрѣшили ту или иную часть этой программы; назовемъ хотя бы Бердслея и Тулузъ-Лотрека.

Въ Германіи изъ художниковъ этого рода слѣдуетъ назвать прежде всего: Отто Грейнера, Альфреда Кубина, Вилли Гейгера, Маркуса Бемера и въ новѣйшее время маркиза Байросъ. Грейнеръ, живущій въ настоящее время въ Римѣ, далъ, въ сущности лишь одно произведеніе этого рода: это циклъ изъ пяти картинъ, посвященный имъ Максу Клингеру и носящій названіе: „О женщинѣ". Грейнеръ не имѣетъ ничего общаго съ Ропсомъ. Если Ропсъ печаталъ часть своихъ циничныхъ рисунковъ на шелкѣ, чтобы сдѣлать изъ нихъ дорогіе лакомые куски для платежеспособныхъ гурмановъ, то это не можетъ быть названо иначе, какъ только порнографической спекуляціей. Грейнеръ же—это смѣлый, умный и серьезный критикъ, лишенный какихъ бы то ни было заднихъ мыслей отрицательнаго свойства. Изъ цикла „О женщинѣ" особенно выдѣляются два произведенія: „Выставленіе на продажу" и „Ступка". Иронически выставляетъ дьяволъ на показъ женщину. И яростно борется за нее мужчина. Неопытность сражается съ пресыщенной похотью, но все побѣждаетъ грубая сила. Чтобы подогрѣть эту борьбу сатана непрерывно освѣщаетъ соблазнительныя прелести своего искушенія, сладострастіе затмеваетъ разсудокъ,— всѣхъ ждетъ одинаковая гибель. Такова первая гравюра. Но эротика фатальна для обѣихъ: и для мужчины, и для женщины. Хочетъ ли женщина или нѣтъ, все равно ея путь лежитъ въ бездну. Ни одной не уйти отъ судьбы: ни сопротивляющейся, ни колеблющейся. Въ тотъ день, когда въ груди женщины впервые пробуждается мысль о мужчинѣ, желаніе стать женщиной, испытать сладостное чудо любви,— въ этотъ день ей произносится роковой приговоръ. А такъ какъ это желаніе пробуждается въ груди каждой женщины, то всѣ онѣ скользятъ въ неминуемую пропасть, чтобы въ концѣ концовъ быть тамъ раздавленными, смятыми и растоптанными. Такова вторая гравюра.

Альфредъ Кубинъ снискалъ себѣ въ послѣднее время очень быстро славу смѣлаго фантастика. Однако, наиболѣе

смѣлые его цинизмы не были изданы. Они находятся въ частной собственности. Вотъ ихъ названія: „Вечерняя звѣзда“, „Смертельный прыжокъ“, „Извращеніе“, „Мастурбація“, „Изнасилованіе“, „Паутина“, „Рожденіе женщины“, „Похоть“, „Ради чего мы живемъ“, „Сифилисъ“ и „Поцѣлуй“.

Кубинъ превосходитъ Ропса въ отношеніи фантазіи, онъ еще рафинированнѣй, онъ еще большій декадентъ. У него нѣтъ уже ни одной линіи, ни одной ноты, которая вносила бы умиротвореніе. Нѣкоторыя изъ его произведеній, какъ, напримѣръ, „Сифилисъ“ и „Поцѣлуй“, вселяютъ положительно ужасъ. Однако, слѣдуетъ все же отмѣтить, что его художественнаго дарованія не хватаетъ на изображеніе этихъ конечныхъ ужасовъ человѣчества. Въ этихъ картинахъ воплощаются послѣднія, низшія ступени декаданса. Впрочемъ, и самъ авторъ ихъ относится теперь къ нимъ отрицательно.

Чрезвычайно сильное впечатлѣніе производитъ гравюра Кубина: „Стыдъ“. Она изображаетъ беременную женщину. Несчастное созданіе, которому „не повезло“, что говорится; она увѣрена, что на ея стыдъ взираетъ съ осужденіемъ весь міръ. Она повсюду видитъ одни лищь карающіе и осуждающіе взгляды,—а вѣдь, въ сущности, она сдѣлала только то, что является правомъ самаго жалкаго и ничтожнаго созданія въ подлунномъ мірѣ. Это чрезвычайно тяжелая и мѣткая сатира на безжалостную суровость тѣхъ, которые отличаются только тѣмъ, что „имъ больше повезло“...

Тѣмъ же духомъ, что Кубинъ, проникнутъ и Вилли Гейгеръ въ его недавно вышедшемъ въ свѣтъ, но конфискованномъ циклѣ: „Общая цѣль“. И здѣсь тоже первымъ впечатлѣніемъ, которое испытываетъ зритель, служитъ ощущеніе положительно физической боли. Всегда нужно нѣкоторое время, чтобы оправиться отъ этого впечатлѣнія, и только потомъ замѣчаешь, что у Гейгера несомнѣнно очень крупный талантъ, проявляющійся преимущественно въ сферѣ гротеска. Онъ безусловно выше въ художественномъ отношеніи, нежели Ропсъ. Тѣмъ не менѣе однимъ все же Ропсъ превосходитъ его: своимъ соціальнымъ міропониманіемъ. Ропсъ воспроизводитъ исторію болѣзни человѣчества. Гейгеръ иллюстрируетъ преимущественно отдѣльныя

извращенія. Это фантастическія созданія болѣзненно разгоряченнаго мозга, а вовсе не дѣйствительность.

Весьма недавней, но уже значительной популярностью смѣлаго иллюстратора самыхъ интимныхъ сторонъ эротики пользуется рисовальщикъ Байросъ. Этой популярности Байросъ достигъ иллюстрированіемъ цѣлаго ряда эротическихъ произведеній, которыми наводняются за послѣдніе годы част-

Обри Бердслей. Изъ иллюстрацій къ „Лизистратѣ“.

ныя коллекціи. Байросъ не лишенъ нѣкотораго изящества, но съ истиннымъ, сильнымъ искусствомъ его иллюстраціи, пропитанныя рафинированностью и извращенностью,—безразлично, эротическо-сатирическаго или чисто эротическаго характера,—не имѣютъ ничего общаго. То, что его аккуратный и чистый рисунокъ особенно пригоденъ для иллю-

страціонныхъ цѣлей, служитъ наряду съ его исключительно эротической фантазіей одной изъ главныхъ причинъ, почему онъ пользуется такой извѣстностью среди издателей „шедевровъ міровой литературы“, какъ эти спекулянты именуютъ свою порнографію. И еще по одной причинѣ Байросъ особенно пригоденъ для иллюстрированія такихъ произведеній: онъ лишенъ какой бы то ни было сатирической жилки, онъ никогда не бичуетъ и не изобличаетъ,—онъ всегда лишь возвеличиваетъ, воспѣваетъ и потому пропагандируетъ развращенность.

Наиболѣе типичнымъ въ сферѣ болѣзненнаго и извращеннаго, что, какъ мы уже говорили, служитъ важнѣйшимъ требованіемъ сатиры, является творчество извѣстнѣйшаго художественнаго циника современности, англичанина Обри Бердслея, у котораго столькому научились и еще теперь учатся юныя художественныя поколѣнія. Въ лицѣ Обри Бердслея цинизмъ нашелъ не только рафинированнаго, но и одного изъ наиболѣе художественныхъ своихъ представителей. Какъ вообще часто, такъ и здѣсь высшее завершеніе искусства обнаруживаетъ не восходящая, а нисходящая тенденція. Бердслей—это классическое завершеніе линіи развитія англійскаго гротеска, который начался съ Гогарта, перешелъ къ Роландсону и закончился современной извращенностью. Такова въ то же время и линія всего буржуазнаго развитія Англіи. Бердслей есть не что иное, какъ его художественное завершеніе. Его творчество—это утонченнѣйшій плодъ утонченной культуры. Въ немъ все—вкусъ. Въ немъ нѣтъ рѣзкихъ, кричащихъ тоновъ, во всемъ мягкость гармоніи. Короче говоря: это эстетизирующая перезрѣлость или красота чахотки. Эта красота противоестественна, и каждая линія въ многочисленныхъ произведеніяхъ Бердслея дышетъ извращенностью. Сущность этого искусства—пламеннѣйшая чувственность, но чувственность безсилія, чувственность одного только воображенія. Воображеніе должно заполнить пробѣлъ силы, и оно заполняетъ его съ преувеличеніемъ гротеска. Такъ возникли, напримѣръ, циничныя иллюстраціи къ „Лизистратѣ“. Иллюзія преувеличеніемъ должна вознаградить за дѣйствительность. Смѣлый уходъ художественнаго эстета въ царство фантазіи знаме-

нуетъ собою, однако, не только исторію личнаго безсилія: Бердслей безсознательно воплотилъ всю культуру, неудержимо стремящуюся къ гибели.

Родственнымъ Бердслею въ художественномъ отноженіи является Маркусъ Бемеръ,—это ясно показываютъ его иллюстраціи. Въ такомъ же родствѣ съ Бердслеемъ состоитъ Фрислендеръ. Напротивъ того, оригинальными слѣдуетъ признать Бернейса и Мельхіора де-Гюго.

Произведенія Ропса, Кубина, Гейгера и Бердслея представляютъ собой чрезвычайно цѣнные документы для исторіи нравовъ. Для исторіи общественной нравственности, т. е. для сужденія о томъ, какія художественныя произведенія господствующая мораль допускаетъ къ свободному обращенію, они не представляютъ такой цѣнности, такъ какъ въ

1. Женщина-кучеръ.

качествѣ художественныхъ рѣдкостей они предназначены лишь для весьма ограниченнаго круга художественнаго вкуса. Для сужденія о состояніи общественной нравственности гораздо большее значеніе имѣетъ то, что появляется въ газетахъ, журналахъ и на плакатахъ, такъ какъ здѣсь художникъ имѣетъ въ виду дѣйствіе своего произведенія на самые широкіе слои населенія.

И здѣсь приходится снова выдвигать на первое мѣсто Францію. Или вѣрнѣе: широта границъ, которая обусловливается французской свободой, ставитъ Францію въ этомъ отношеніи въ совершенно обособленное положеніе. Это можно доказать классическими примѣрами. Напомнимъ хотя бы о Виллеттѣ, Германѣ Полѣ, Форенѣ и Каранъ д'Ашѣ Первые трое придавали опредѣленный обликъ въ періодъ

1888—1903 гг. наиболѣе художественному органу Францію „Courrier Francais“ и смѣло раскрывали при этомъ противорѣчія жизни. Укажемъ на наиболѣе характерныя ихъ произведенія. Вотъ „Медовый мѣсяцъ“ Германа Поля. Это сама по себѣ совершенно невинная любовная сцена: молодая хо-

2. Женщина-кучеръ.

рошенькая женщина сидитъ тѣсно прижавшись къ своему мужу на удобномъ диванѣ и шепчетъ ему что-то на ухо,— по всей вѣроятности, какую-нибудь нѣжную фразу... Но художникъ подписываетъ подъ рисункомъ: „Научи меня неприличнымъ словамъ“... Все становится сразу яснымъ.

3. Женщина-кучеръ.

Нѣсколько дней тому назадъ молодой супругъ обмолвился во время страстныхъ ласкъ какимъ-нибудь порнографическимъ словомъ, котораго никогда еще, конечно, не слыхала его молоденькая благовоспитанная жена. Но это слово возбудило ея эротическое любопытство: оно не даетъ ей теперь

ни минуты покоя. Съ этого дня она не можетъ себѣ представить болѣе пикантной закуски передъ яствами Гименея,— ея фантазія разыгрывается и жаждетъ все большаго и большаго... Этотъ рисунокъ не что иное, какъ циничный взглядъ, брошенный за кулисы благопристойности.

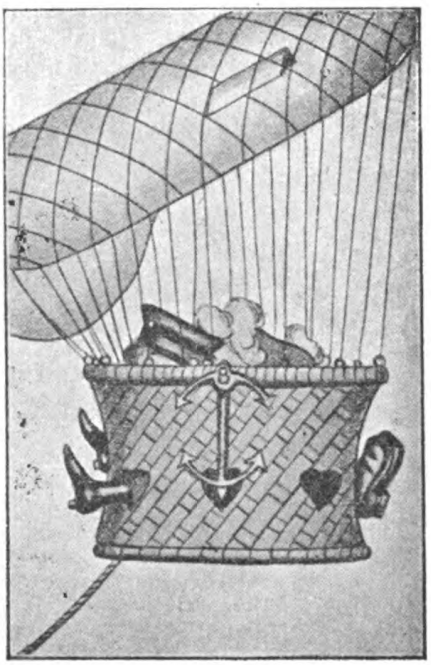
Виллеттъ нисколько не скромнѣе Поля. Онъ, Ватто 19 вѣка, не только мечтательный романтикъ,—онъ ходитъ съ открытыми глазами по парижскимъ бульварамъ и видитъ,

Эротическая открытка. (Мюнхенское изданіе).

какъ сладостная любовь низводится тамъ до самаго низкаго уровня. И зарисовываетъ эту низость со всей ея ужасающей правдой, такъ, какъ она проникаетъ каждый день и на каждомъ шагу въ его слухъ: „Боже... какія у васъ холодныя руки“. Это единственный протестъ оскорбленнаго человѣческаго достоинства. Вдумайтесь поглубже въ эту фразу: въ ней звучитъ сатанинскій цинизмъ, но это цинизмъ самой жизни. Осудить его можетъ слѣпой, и только слѣпота можетъ служить оправданіемъ такой тупости.

Форенъ въ числѣ многочисленныхъ рисунковъ далъ длинный циклъ: „Радости адюльтера“. Каждая часть этого цикла проникнута высшимъ цинизмомъ, но и у него цинизмъ жизненный и неподдѣльный.

Принимая во вниманіе наличность такихъ произведеній, читатель скажетъ, навѣрное, что „Courrier Français“, нельзя считать художественнымъ органомъ, что у него своя особая мораль и что онъ вербуетъ своихъ читателей исключительно изъ развращенныхъ художественныхъ круговъ. Однако,



Эротическая открытка. (Нѣмецкое изданіе).

такое мнѣніе безусловно ошибочно. „Фигаро“ совсѣмъ не художественный журналъ, въ срединѣ девяностыхъ годовъ онъ былъ наиболѣе распространеннымъ правительственнымъ органомъ и расходился въ количествѣ двухсотъ пятидесяти тысячъ экземпляровъ. Тѣмъ не менѣе въ своихъ понедѣльничныхъ приложеніяхъ онъ давалъ совершенно то же самое. Развѣ „Жизнь въ замкѣ“, „Флейта фавна“ и другія произведенія Каранъ д'Аша не то же самое? Что такое, напримѣръ, „Жизнь въ замкѣ“? Къ владѣльцу замка пріѣзжаетъ

изъ города его молодой другъ; въ шесть часовъ утра онъ его будитъ и приглашаетъ его на прогулку по имѣнію. Но на дворѣ сильный морозъ, и гость забылъ перчатки. Что же, вернуться? Гость съ удовольствіемъ сдѣлалъ бы это, но хозяинъ предлагаетъ другой исходъ. За ними бѣжитъ Томъ, умная понятливая собака, ей достаточно дать понюхать руку, она сейчасъ же пойметъ, что отъ нея хотятъ. И дѣйствительно черезъ три минуты она приноситъ... но только не перчатки. Тонкое чутье собаки обнаруживаетъ то, что гость

Эротическая открытка. (Парижское изданіе).

не терялъ даромъ времени наканунѣ, а посвятилъ его цѣликомъ хорошенькой хозяйкѣ замка. Не менѣе циничный характеръ носитъ и другая серія „Флейта фавна“.

Читатель согласится съ тѣмъ, что по смѣлости это отнюдь не уступаетъ „Courrier Français“. Увеселять такимъ образомъ „весь Парижъ“ общественная нравственность позволяетъ даже правительственному органу. Что нѣчто подобное совершенно невозможно въ Германіи, объ этомъ не приходится и говорить. Напротивъ того, обличительное са-

тирическое остроуміе давно уже проникло въ нѣмецкіе сатирическіе журналы. Для примѣра укажемъ на серба Пащина, который въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ проявляетъ въ „Симплициссимусѣ“ не только свое недюжинное художественное дарованіе, но и свой крайній цинизмъ. Въ выборѣ матеріала и въ толкованіи его Пащинъ не уступаетъ самымъ смѣлымъ французскимъ каррикатуристамъ и сатирикамъ.

Еще въ одномъ отношеній Германія не уступаетъ, къ сожалѣнію, Франціи: въ отношеній неостроумной и тупой порнографій, процвѣтающей въ бульварныхъ юмористическихъ журнальчикахъ. За послѣдніе годы ихъ появилось цѣлое множество, это только доказываетъ, конечно, какъ сочувственно относится къ нимъ публика. О какой-либо цѣнности ихъ какъ въ художественномъ, такъ и въ сатирическомъ отношеніяхъ, говорить, конечно, не приходится. Неменьшимъ распространеніемъ пользуются и порнографическія открытыя письма. И мы должны открыто и громко заявить, что такого рода систематическая спекуляція на чувственность есть непрестанное преступное посягательство на фантазію народовъ. Тяжесть этого преступленія при полной зрѣлости нашего времени гораздо значительнѣе, чѣмъ всѣ прегрѣшенія и ошибки нашихъ предковъ.

Оглавленіе.

Стр

Введеніе 1

Часть I. Эротическій элементъ въ серьезномъ искусствѣ.

Естественная исторія искусства 11

Жизненный законъ искусства 86

Часть II. Эротическій элементъ въ каррикатурѣ.

Преобладаніе каррикатурнаго элемента во всѣхъ эротическихъ изображеніяхъ 161

Древность 166

Средніе вѣка 189

Ренессансъ 208

Съ высотъ въ низины (17 вѣкъ) 232

Вѣкъ абсолютизма (Франція и Германія) 244

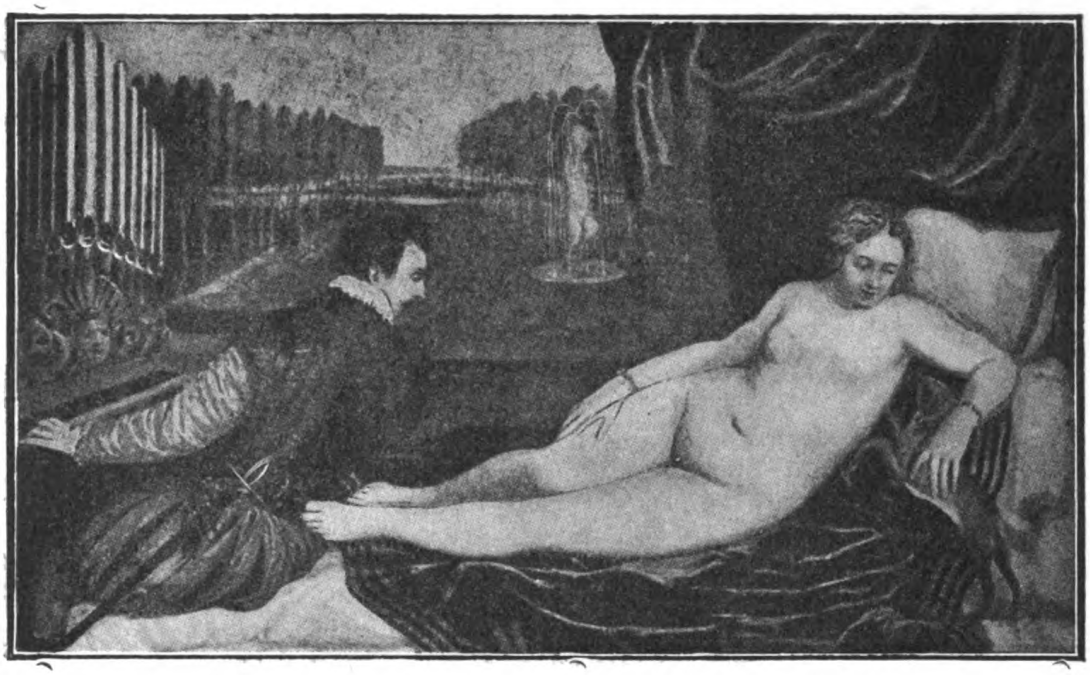
Героическій вѣкъ буржуазіи (Англія) 285

Эпоха великой французской революціи и первой французской имперіи 318

Домартовскій періодъ и 1848 годъ 336

Новое время (Франція, Германія и Англія) 354

Книгоиздательство „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ".
МОСКВА, Б. Никитская, 24.



Тиціанъ. „Наслаждающаяся Венера".

НАГОТА ВЪ ИСКУССТВѢ.

Д-ра Вильгельма Гаузенштейна.

Съ 150 иллюстраціями. Цѣна 2 руб.

Изображеніе нагого человѣка (наготы) является центральнымъ пунктомъ всѣхъ художественныхъ произведеній. Въ этой книгѣ представлена въ многочисленныхъ иллюстраціяхъ вся исторія воспроизведенія нагого человѣка съ первыхъ подражаній, исканій некультурныхъ народовъ до эпохи современнаго, высоко развитаго искусства. Искусство египтянъ, грековъ, романской и готической эпохъ, ренессанса, расцвѣтъ искусства въ Голландіи, рококо, современное французское и нѣмецкое искусство,—все это представленно въ этой книгѣ, и книга эта объясняетъ намъ, какъ измѣнялся идеалъ красоты съ каждымъ столѣтіемъ. Теперь, когда мы опять возвращаемся къ естественному развитію тѣла и когда послѣ долгаго односторонняго пониманія рисунка стали вникать въ самую сущность его, эта книга имѣетъ существенное значеніе.

Книгоиздательство „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ“
МОСКВА, Б. Никитская, 24.

ИСКУССТВО РОКОКО.

Д-ра Вильгельма Гаузенштейна.

Съ **80** снимками съ эстамповъ, гравюръ и картинъ. **Цѣна 1 руб. 50 коп.**

Живо и занимательно разсказываетъ Гаузенштейнъ о жизни и произведеніяхъ художниковъ Рококо. Въ то же время онъ указываетъ на лучшія страницы приблизительно ста книгъ того времени и воспроизводитъ ихъ въ натуральную величину. Благодаря этимъ картинамъ получается очаровательная картина общественной и частной жизни того времени. По своей художественности и документальности, эта книга является цѣннымъ трудомъ по исторіи культуры.

НРАВСТВЕННОСТЬ и БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ въ ИСКУССТВѢ.

Д-ра **Е. Бредта.** Съ **75** рисунками. Цѣна **1** руб. **50** коп.

Ни одинъ вопросъ въ искусствѣ такъ сильно не волновалъ общественное мнѣніе, какъ вопросъ, который разбираетъ въ нашей книгѣ д-ръ Бредтъ. Не предрѣшая вопроса ни въ ту, ни въ другую сторону, авторъ стоитъ на чисто художественной точкѣ зрѣнія. Свою книгу авторъ иллюстрировалъ прекрасными снимками съ художественныхъ произведеній. Успѣхъ книги за границей, разошедшейся тамъ въ теченіе полугода въ количествѣ 25 тысячъ, служитъ прекраснымъ показателемъ ея достоинствъ.

Книгоиздательство „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ“.
МОСКВА, Б. Никитская, 24.

Иллюстрированная исторія эротическаго искусства.

ЭДУАРДА ФУКСА.

Шагъ за шагомъ, страница за страницей авторъ изображаетъ отношеніе художниковъ и писателей всѣхъ временъ и народовъ къ великимъ и вѣчнымъ вопросамъ пола. Его книга — единственный и цѣннѣйшій по своимъ достоинствамъ трудъ въ этой области. Большой роскошно изданный томъ въ кожаномъ переплетѣ съ золот. обрѣзомъ.

Цѣна 10 руб.

Книгоиздательство „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ".
МОСКВА, Б. Никитская, 24.

Иллюстрированная ИСТОРІЯ НРАВОВЪ.
ОТЪ СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ ДО НАСТОЯЩАГО ВРЕМЕНИ.
ЭДУАРДА ФУКСА.

Переводъ съ нѣмецкаго прив.-доц. В. ФРИЧЕ.

Первый томъ: ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНІЯ (РЕНЕССАНСЪ), Второй томъ: ВѢКЪ ГАЛАНТНОСТИ, Третій томъ: ЭПОХА БУРЖУАЗІИ.

Въ каждомъ томѣ имѣется около 400 иллюстрацій и отдѣльныхъ таблицъ, состоящихъ изъ рѣдкихъ документовъ по исторіи нравовъ и искусства. Роскошное изданіе большого формата. Цѣна каждаго тома 6 руб., въ роскошномъ переплетѣ 7 руб. 50 коп.

Темой работы Э. Фукса является собственно не вся область нравовъ, а только часть ея, хотя часть чрезвычайно важная, а именно та сфера, которая касается взаимныхъ отношеній между полами, та сфера, въ основѣ которой лежитъ моментъ эротическій. Рѣчь идетъ, слѣдовательно, объ идеалѣ женской и мужской красоты, о любви, о бракѣ, проституціи, модахъ, общественныхъ развлеченіяхъ и т. д. Во всей научной литературѣ нѣтъ другого изслѣдованія, которое съ такой полнотой и обстоятельностью разсматривало бы указанную тему

I т. Ренессансъ.

I. **Происхожденіе и сущность нравственности**. Происхожденіе и основа единобрачія.—Измѣнчивость половой морали.—Законы этихъ измѣненій.—Выводъ относительно будущаго.—Планъ изслѣдованія.

II. **Идеалъ физической красоты Ренессанса**. Сущность Ренессанса.—Происхожденіе идеала красоты.——Отношеніе къ наготѣ.—Сущность модъ эпохи Ренессанса.

III. **Любовь и бракъ**. Основной характеръ любви. — Развитіе индивидуальной половой любви.—Чувственное представленіе о любви.—Добрачное половое общеніе.—Обычай пробныхъ ночей.—Формы взаимнаго ухаживанія.—Бракъ и вѣрность.—Супружеская невѣрность.—Свободное половое общеніе и нравственная испорченность. — Употребленіе пояса цѣломудрія.

IV. **Нравственность церкви**. Церковь въ эпоху Ренессанса.—Экономическая основа могущества церкви.—Безбрачіе.—Пороки монашества.—Злоупотребленіе исповѣдью.

V. **Проституція**. Проституція, какъ оффиціальное средство обороны. — Размѣры проституціи. — Солдатская дѣвка.—Сутенеры и сводни.—Отношеніе къ проституціи отдѣльныхъ классовъ общества.—La grande Cocotte Ренессанса.—Способы привлеченія вниманія, практиковавшіеся проститутками. — Проститутка въ искусствѣ. — Регламентація проституціи. — Борьба противъ проституціи. — Сифилисъ.

VI. **Общественныя развлеченія**. Прядильня. — Жизнь въ баняхъ.—Курорты.—Игры и танцы.—Праздники и празднества.—Масляничныя игры.—Мистеріи и театръ.—Свадебное торжество и свадебные обряды.—Частныя развлеченія.

VII. **Сексуальная паталогія**. Историческія причины вѣры въ вѣдьмъ.—Эротическая подкладка преслѣдованія вѣдьмъ.—Оргіи одержимыхъ.

II т. Вѣкъ галантности.

I. **Эпоха абсолютизма**. Психика подданнаго. — Общественная ложь. —Галантность.

II. **Новый Адамъ и новая Ева**. Идеалъ красоты эпохи абсолютизма. — Культъ интимной женской красоты.—Физическій портретъ мужчины и женщины.

III. **Ливрея распутства**. Шлейфъ, фонтажъ, парикъ. — Роль каблука.—Декольтэ.—Кринолинъ.—Красочная скáла стараго режима.—Роскошь костюма.

IV. **Любовь**. Культъ техники. — Раффинированность и сантиментализмъ.—Сексуальное воспитаніе.—Любовь, какъ произведеніе искусства. — Авансы въ счетъ брака. — Женская потребность въ любви.—Юридическая формула. — Герой стараго режима. — Оргія. — Венера и Пріапъ въ монашескомъ облаченіи. — Кнутъ.

V. **Проституція**. Уличная торговля любовью.—Притоны любви.—Адепты и маклера проституціи.—Полиція и проститутка.—Шипы и розы.

VI. **Въ трактирѣ и въ салонѣ**. Развитіе трактирной жизни.—Семейные праздники.—Народные праздники и развлеченія.—Танцы и игры.—Театръ.—Опера и балетъ.—Салонъ.

III т. Эпоха буржуазіи.

Ипполитъ ТЭНЪ. **ФИЛОСОФІЯ ИСКУССТВА.** **Иллюстрирован. изданіе.**

Краткое содержаніе: I ч.—Природа и возникновеніе художественнаго произведенія. II ч. — Живопись эпохи Воздрожденія въ Италіи. III ч.—Живопись въ Нидерландахъ. IV ч.—Ваяніе въ древней Греціи. V ч.—Идеалъ въ искусствѣ.

Книга снабжена многочисленными репродукціями съ произведеній великихъ художниковъ: Рубенса, Тиціана, Рембрандта, Рафаэля, Микель-Анджело и мн. др. Большой роскошно изданный томъ. Цѣна 3 р. 50 к Книга поступитъ въ продажу въ январѣ 1914 г.

Книгоиздательство „СОВРЕМЕННЫЯ ПРОБЛЕМЫ“.
МОСКВА, Б. Никитская 24.

Альбертъ Глэзъ и Жанъ Метцэнже.

О КУБИЗМѢ.

При вѣчномъ, неудержимомъ стремленіи искусства впередъ къ новымъ возможностямъ и новымъ достиженіямъ, оно всегда, во всѣ эпохи порождаетъ одностороннія и крайнія увлеченія. Однимъ изъ такихъ увлеченій является кубизмъ—направленіе, быстро охватившее значительный кругъ выдающихся французскихъ и другихъ европейскихъ художниковъ и нашедшее сочуственные отголоски у насъ.

Настоящая книжка написана двумя яркими представителями кубизма. Въ краткой, но образной, понятной формѣ она передаетъ сущность, задачи и цѣль новаго теченія.

Книжка иллюстрирована 26 репродукціями съ картинъ извѣстнѣйшихъ кубистовъ. **Цѣна 75 коп.**

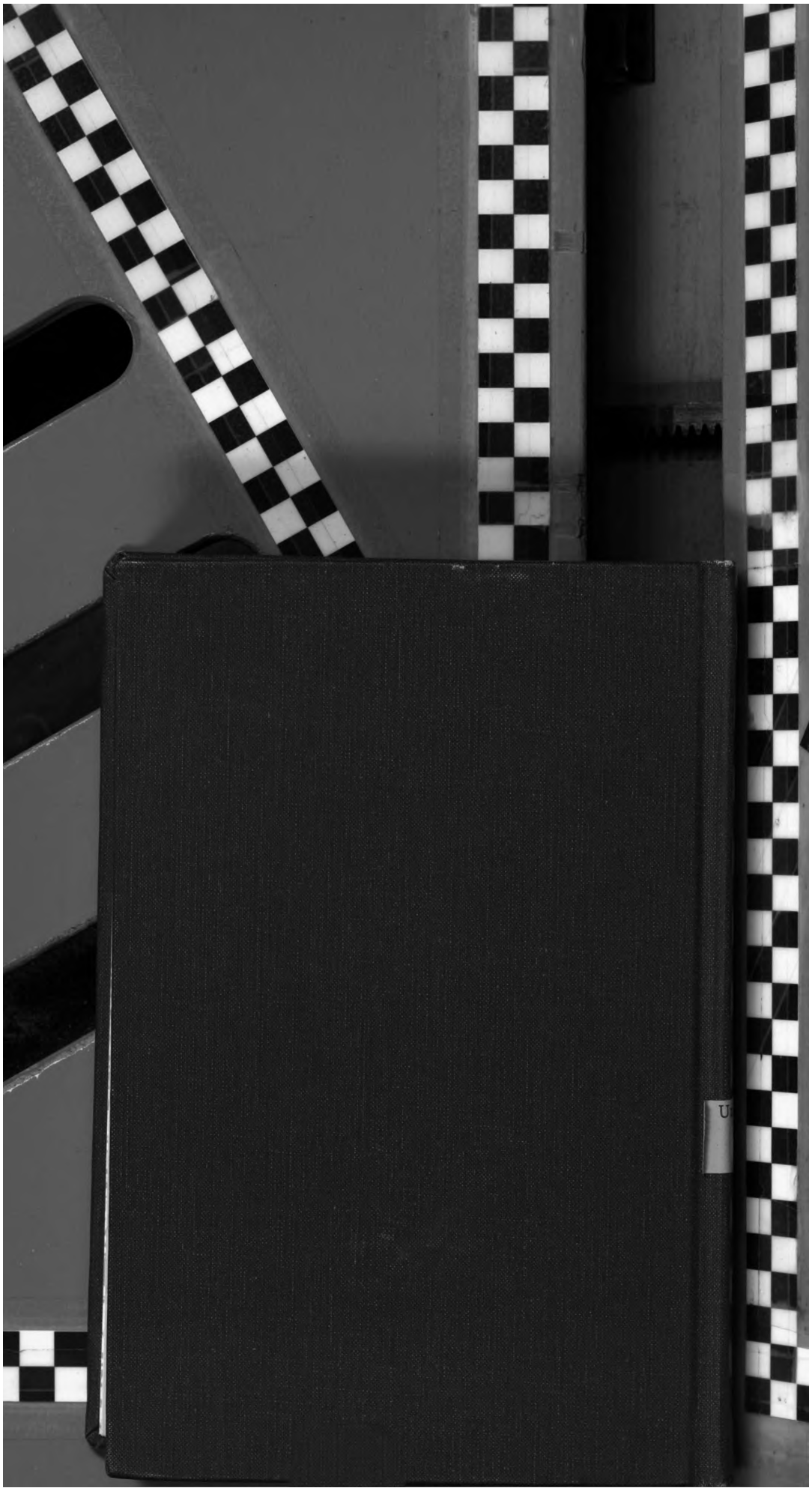
6 С 76

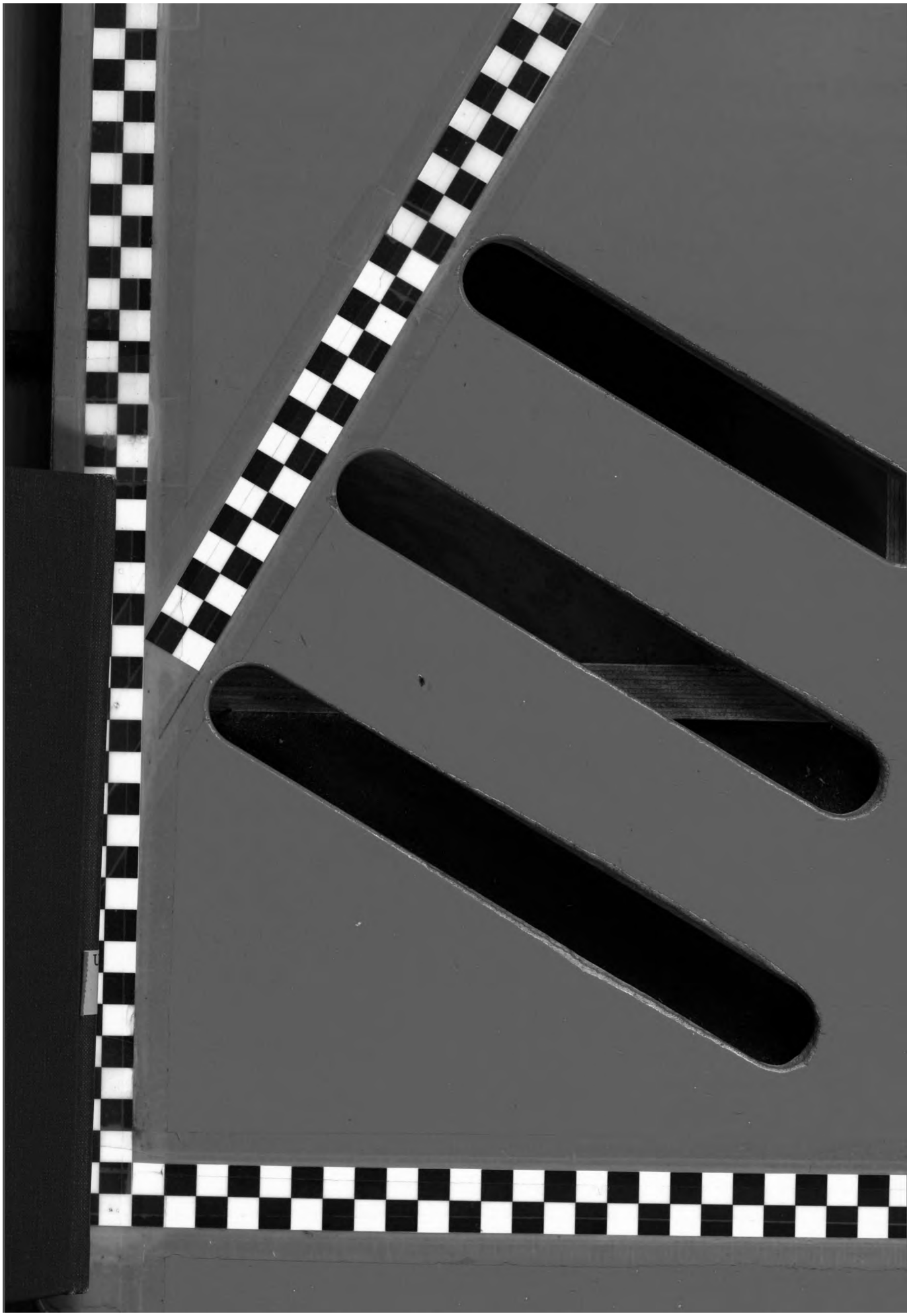
University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.

RECD LD-URL
OCT 14 1996

APR 23 1990

University of California, Los Angeles
L 006 176 525 1
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
AA 000 182 482 0
THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES





U